# August Wilhelm von Schlegel's
# Vorlesungen
über
# dramatische Kunst
und
# Litteratur.

---

Dritte Ausgabe,
besorgt
von
**Eduard Böcking.**

Zweiter Theil.

---

Leipzig,
Weidmann'sche Buchhandlung.
1846.

# August Wilhelm von Schlegel's

# sämmtliche Werke.

Herausgegeben

von

**Eduard Böcking.**

**Sechster Band.**

Leipzig,

Weidmann'sche Buchhandlung.

1846.

# Inhalts-Verzeichniß.


Seite

Siebenzehnte Vorlesung . . . . . . . . . 3

Alterthümer der französischen Bühne. Einfluß des Aristoteles und der Nachahmung der Alten. Prüfung der drei Einheiten. Was ist Einheit der Handlung?

Achtzehnte Vorlesung . . . . . . . . . . 23

(Fortsetzung.) Einheit der Zeit. Haben die Griechen sie beobachtet? Einheit des Ortes damit zusammenhängend. Nachtheile der allzu engen Regeln hierüber. Einwirkung dieser Regeln auf die Gestalt des französischen Trauerspiels.

Neunzehnte Vorlesung . . . . . . . . . . 43

(Fortsetzung.) Behandlung der mythologischen und der historischen Stoffe im französischen Trauerspiel. Begriffe von tragischer Würde. Beobachtung der Convenienzen. Falsches System der Expositionen.

Zwanzigste Vorlesung . . . . . . . . . 62

(Fortsetzung.) Anfängliche Benutzung des spanischen Theaters durch die französischen Dichter. Allgemeine Charakteristik des Corneille, Racine und Voltaire. Uebersicht der wichtigsten Werke Corneilles.

Seite

Einundzwanzigste Vorlesung . . . . . . . . 83
(Fortsetzung.) Uebersicht der wichtigsten Werke Racines. Thomas Corneille und Crebillon. Uebersicht der wichtigsten Werke Voltaires.

Zweiundzwanzigste Vorlesung . . . . . . . . 102
Französisches Lustspiel. Moliere. Kritik seiner Werke.

Dreiundzwanzigste Vorlesung . . . . . . . . 124
(Fortsetzung.) Lustspiele außer denen Molieres. Corneille, Scarron, Racine, Boursault. Regnard, Legrand. Lustspiele aus der Zeit der Regentschaft; Destouches und Marivaux; Piron und Gresset. Neuere.

Vierundzwanzigste Vorlesung . . . . . . . . 136
(Fortsetzung.) Die heroische Oper: Quinault. Operette und Vaudeville. Diderots versuchte Umschaffung des Theaters. Rührendes Drama. Beaumarchais. Melodramen. Vorzüge und Mängel der Schauspielkunst.

Fünfundzwanzigste Vorlesung . . . . . . . . 154
Zusammenstellung der englischen und spanischen Bühne. Vom Geiste des romantischen Schauspiels. Shakspeare.

Sechsundzwanzigste Vorlesung . . . . . . . . 173
(Fortsetzung.) Shakspeares Zeitalter und Lebensumstände. Inwiefern das Costum nothwendig oder entbehrlich. Shakspeare der größte Charakteristiker.

Siebenundzwanzigste Vorlesung . . . . . . . . 191
(Fortsetzung.) Die Aechtheit des shakspeareschen Pathos wird gerechtfertigt. Wortspiele. Sittliche Schonung. Ironie. Vermischung des Komischen und Tragischen. Die Rolle des Narren. Shakspeares Sprache und Versbau.

Achtundzwanzigste Vorlesung . . . . . . . . 211
(Fortsetzung.) Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares: der Lustspiele: Die beiden Edelleute von Verona, Das Lustspiel der Irrungen, Die gezähmte böse Sieben, Verlorne Liebesmüh, Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um Nichts, Gleiches mit Gleichem, Der Kaufmann von Venedig, Wie es euch gefällt.

Seite

Neunundzwanzigste Vorlesung . . . . . . . . . 231
(Fortsetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares: der Lustspiele:) Der heilige Drei-Königs-Abend oder Was ihr wollt, Ein Sommernachtstraum, Der Sturm, Das Wintermärchen. Cymbelin. — Romeo und Julia. Othello. — Beurtheilung der Trauerspiele: Hamlet.

Dreißigste Vorlesung . . . . . . . . . . . . 251
(Fortsetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares: der Trauerspiele:) Macbeth, König Lear; die drei römischen Stücke: Coriolan, Julius Cäsar, Antonius und Kleopatra. — Timon von Athen, Troilus und Kressida.

Einunddreißigste Vorlesung . . . . . . . . 272
(Fortsetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares:) Die zehn aus der englischen Geschichte geschöpften Schauspiele und Die lustigen Weiber von Windsor.

Anhang . . . . . . . . . . . . . . . . . . 303
Ueber die angeblich Shakspearen untergeschobnen Stücke.

Zweiunddreißigste Vorlesung . . . . . . . . 312
Zwei Perioden des englischen Theaters; die ältere die wichtigste. Früheste Gestalt der Schaubühne und deren Vortheile. Zustand der Schauspielkunst zu Shakspeares Zeit. Alterthümer der dramatischen Litteratur. Lilly, Marlow, Chapman, Heywood.

Dreiunddreißigste Vorlesung . . . . . . . . 333
(Fortsetzung.) Ben Jonson. Beurtheilung seiner Werke. Masquen. Beaumont und Fletcher. Allgemeine Charakteristik dieser Dichter, und Bemerkungen über einige Stücke. Massinger und andre Zeitgenoßen unter Karl I.

Vierunddreißigste Vorlesung . . . . . . . . 355
(Fortsetzung.) Schließung der Schaubühne durch die Puritaner. Erneuerung des Theaters unter Karl II. Geschmack- und Sitten-Verderbniß. Davenant. Dryden, Otway und Andre. Lustspieldichter von Wycherley und Congreve an bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts gemeinschaftlich charakterisiert. Trauerspiele aus demselben

Seite

Zeitraum. Rowe. Addisons Cato. Neuere. Bürgerliches Trauerspiel: Lillo, Garrick. Neuester Zustand.

Fünfunddreißigste Vorlesung . . . . . . . . 375

Spanisches Theater. Dessen drei Perioden: Cervantes, Lope de Vega, Calderon. Vom Geist der spanischen Poesie überhaupt. Einfluß der National-Geschichte darauf. Form und verschiedne Arten der spanischen Schauspiele. Verfall seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts.

Sechsunddreißigste Vorlesung . . . . . . . . 400

Anfänge des deutschen Theaters. Hans Sachs. Gryphius. Gottschedische Zeit. Schlechte Nachahmung der Franzosen. Lessing und Goethe. Ueberſicht ihrer Werke.

Siebenunddreißigste Vorlesung . . . . . . . . 419

(Fortsetzung.) Schiller. Ueberſicht seiner Werke. Schilderung des Einflußes von Goethe und Schiller. Ritter-Schauspiele, rührende Dramen und Familien-Gemälde. Aussichten für die Zukunft.

# Dramaturgische Vorlesungen.

---

## Zweiter Band.

## Siebenzehnte Vorlesung.

Alterthümer der französischen Bühne. Einfluß des Aristoteles und der Nachahmung der Alten. Prüfung der drei Einheiten. Was ist Einheit der Handlung?

Wir gehen zur dramatischen Litteratur der Franzosen fort. Bei den ersten Anfängen des Trauerspiels in Frankreich finden wir keine Ursache uns lange aufzuhalten. Wir können es schon den französischen Kritikern überlaßen die Alterthümer ihrer eigenen Litteratur gehörig herabzuwürdigen, was sie zwar bloß in der Absicht thun, um das nachfolgende Zeitalter Richelieus und Ludwigs des Vierzehnten dagegen desto glorreicher zu erheben. Es ist wahr, ihre Sprache hat sich erst in dieser Zeit aus einem unsäglichen Wuste von Geschmacklosigkeit und Barbarei herausgearbeitet, während die harmonische Diction der italiänischen und spanischen Poesie sich längst zur schönsten Blüthe freiwillig entfaltet hatte, und damals schon wieder auszuarten anfieng. Es ist also nicht zu verwundern, daß die Franzosen einen so großen Werth auf alle negativen Vorzüge, auf die Vermeidung der Uebelstände legen, und daß dieses aus Furcht vor einem Rückfalle seitdem die allgemeine Richtung ihrer Kritik geworden ist.

Wenn Laharpe von den Trauerspielen vor Corneille sagt, ihr Ton entferne sich von der Plattheit nur um in Ziererei zu verfallen, so sehen wir nach den angeführten Proben nichts dagegen einzuwenden. Noch neuerdings hat man auf Veranlaßung von Legouvé's Tod Heinrichs IV. ein gleichzeitiges Stück über diesen Gegenstand abdrucken laßen, welches nicht nur in einem lächerlichen Stil geschrieben ist, sondern auch in der Anlage und Führung des Ganzen, mit seinem vom Satan gesprochenen Prologe und einem Chor von Pagen, mit seinen endlosen Monologen und dem Mangel an Fortschritt und Bewegung, die Kindheit der dramatischen Kunst, aber nicht eine naive und hoffnungsvolle Kindheit, sondern eine durch pedantischen Schulzwang verkrüppelte verräth. Wir verweisen in Absicht auf die älteren tragischen Versuche der Franzosen aus der letzten Hälfte des sechszehnten und dem ersten Drittel des siebenzehnten Jahrhunderts auf Fontenelle, Laharpe, die Mêlanges littéraires von Suard und andre. Wir beschränken uns auf die Charakteristik ihrer drei berühmtesten Tragiker, des Corneille, Racine und Voltaire, welche die Gestalt ihrer tragischen Bühne, wie es scheint unwiderruflich, festgesetzt haben; noch weit mehr haben wir es mit der Prüfung des Systems der tragischen Kunst zu thun, welches diese praktisch befolgt, und zum Theil selbst, allgemein aber die französischen Kritiker als einzig gültig, und jede Abweichung davon als eine Sünde wider den guten Geschmack aufgestellt haben. Ist das System an sich nur das rechte, so wird man ihnen dessen meisterhafte, vielleicht unübertreffliche Ausführung schon zugestehen müßen. Ob und in wie fern die französische Tragödie der griechischen im Geist und innern Wesen verwandt, ja eine Vervollkommnung derselben ist, das ist die große Frage hiebei.

Von den ältern Versuchen ist zu unserm Zweck nur dieß zu bemerken, daß sich das Bestreben, die Alten nachzuahmen, und die Meinung, als werde dieß durch die beobachtete äußere Regelmäßigkeit der Form am sichersten erreicht, wie man sie mehr aus dem Aristoteles und allenfalls aus dem Seneca begriffen zu haben glaubte, als aus vertrauter Bekanntschaft mit den griechischen Vorbildern selbst; daß sich dieß Bestreben, sage ich, in Frankreich schon sehr früh offenbarte. In den ersten aufgeführten Tragödien, der Cleopatra und Dido von Jodelle, waren Prologe und Chöre angebracht: Jean de la Peruse übersetzte die Medea des Seneca; Garniers Stücke sind sämmtlich aus den griechischen Tragikern oder dem Seneca genommen, in der Ausführung aber dem letztern weit näher verwandt. Auch über die Sophonisbe des Trissino haben sich die damaligen Schriftsteller, im guten Vertrauen auf ihr klassisches Ansehen, fleißig hergemacht. Wer die ächte Handlungsweise des Genies kennt, welche auf der fast unbewußten unmittelbaren Anschauung großer Wahrheiten beruht, keineswegs auf vermittelten und auf dem Umwege erschloßener Folgerungen erlangten Ueberzeugungen, dem wird jede künstlerische Thätigkeit, die von einer abstrakten Theorie ausgeht, schon deswegen verdächtig werden. Allein Corneille befand sich auch gar nicht in dem Falle, seine Dramen wie ein Antiquar als gelehrte Schulübungen nach den Mustern der Alten auszuarbeiten. Seneca hat ihn zwar ebenfalls irre geleitet, aber er kannte und liebte die spanische Bühne, sie hat einen großen Einfluß auf seinen Geist gehabt. Das erste unter seinen Stücken, womit nach der allgemeinen Anerkennung die klassische Epoche des französischen Trauerspiels anhebt, und das immer wohl eines seiner schönsten geblieben ist, der Cid, ist bekanntlich aus dem Spani-

schen entlehnt, verletzt beträchtlich die Einheit des Ortes, wo nicht auch die der Zeit, und ist durchaus vom Geist ritterlicher Liebe und Ehre beseelt. Allein die Meinung seiner Zeitgenoßen, ein Trauerspiel könne nun einmal nichts taugen, wenn es nicht genau nach den Regeln des Aristoteles eingerichtet sei, war so allgemein und herrschend, daß sie jede Widersetzung niederschlug. Corneille bekam fast am Schluße seiner dramatischen Laufbahn Gewißens-Zweifel, und setzte sich hin, um in einer eignen Abhandlung zu beweisen, seine Stücke, bei deren Verfertigung er nicht an den Aristoteles gedacht hatte, seien dennoch genau nach dessen Regeln geschrieben. Er leistete dieß nicht zum besten, indem er sich allerlei gezwungene Auslegungen erlaubte. Hätte er es wirklich befriedigend dargethan, so würde daraus nur folgen, daß die Regeln des Aristoteles sehr unbestimmt und unerschöpfend sein müßten, wenn so ungleichartige Werke, im Geist und in der Form, wie die Trauerspiele der Griechen und die des Corneille, ihnen in gleichem Grade gemäß sein könnten.

Ganz anders verhält es sich mit Racine: er ist ohne Frage unter den französischen Dichtern derjenige, welcher die Alten am besten gekannt hat, und er studierte sie nicht bloß als Gelehrter, sondern er fühlte sie als Dichter. Allein er fand schon eine ganz bestimmte Theater-Praxis vor, und unternahm es nicht, der Annäherung an jene Muster zu lieb davon abzuweichen. Er übertrug also nur einzelne Schönheiten der griechischen Dichter; übrigens, sei es um dem Zeitgeschmack zu huldigen, oder aus eigener Neigung, blieb er der dem griechischen Trauerspiele so fremden Sitte der Galanterie getreu, und gründete darauf meistens die Verwickelungen seiner Stücke.

So blieb ungefähr die Verfaßung des französischen Theaters, bis Voltaire erschien. Er besaß nur eine mittelmäßige Kenntniß der Griechen, von denen er dann und wann mit Enthusiasmus redet, um sie andre Male desto tiefer unter die neueren Meister seiner Nation, sich selbst mit eingerechnet, herabzusetzen; aber er hielt sich berufen, die großartige Strenge und Einfachheit der Griechen als dem Trauerspiele wesentlich zu predigen. Er tadelte die Abweichungen seiner Vorgänger davon als Verirrungen, und drang zugleich auf Reinigung der Bühne und auf Erweiterung derselben, da sie sich nach seiner Meinung durch den Zwang der Hofsitte beinah zum Vorzimmer verengt hatte. Er redete auch zuerst von den genialischen Zügen Shakspeares, und entlehnte Manches von diesem, seinen Landsleuten bis daher ganz unbekannten, Dichter; er drang auf größere Tiefe in der Darstellung der Leidenschaften, auf stärkere theatralische Wirkung, verlangte eine majestätisch geschmückte Scene, und suchte endlich seinen Stücken nicht selten ein der Poesie fremdes politisches oder philosophisches Interesse zu geben. Unstreitig hat er durch seine Bemühungen Nutzen für die französische Bühne gestiftet, wenn ihn gleich in der Sprache und im Versbau (die in der Rangordnung der dramatischen Vorzüge doch immer nur eine untergeordnete Stelle einnehmen sollten, aber in Frankreich fast allein über den Erfolg eines Stückes entscheiden) die meisten Beurtheiler unter seine Vorgänger, wenigstens ausgemacht unter Racine, stellen. Jetzt ist es der Modeton, den Abgott des letztverwichenen Zeitalters in allen Stücken mit der feindseligsten Parteilichkeit zu behandeln. Seine Neuerungen auf der Bühne werden daher auch von den kritischen Zionswächtern (welche anzunehmen scheinen, das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten habe der ganzen

Folgezeit bis an's Ende der Welt nichts übrig gelaßen, als leidende Bewunderung seiner Vollkommenheiten ohne den frevelhaften Gedanken freier eigenthümlicher Fortschritte) als eben so viele litterarische Ketzereien verschrieen. Denn so unverhohlen ist die Auctorität der erste Grundsatz der französischen Kritiker, daß dieser Ausdruck ihnen ganz geläufig ist.

In so fern wir Zweifel gegen die unbedingte Gültigkeit der von den ältern französischen Trauerspieldichtern befolgten Regeln, gegen die behauptete Verwandtschaft des Geistes ihrer Dichtungen mit dem Geist der griechischen und gegen die Unerlaßlichkeit mancher vermeinten Schicklichkeiten vorzutragen haben, finden wir an Voltaire einen Bundesgenoßen. In vielen andern Punkten aber hat er, ohne Prüfung, ja unbewußter Weise, die Maximen seiner Vorgänger vorausgesetzt, und ihre Praxis befolgt. Er ist in gleichen Meinungen mit ihnen befangen, die sich vielleicht mehr auf nationale Eigenheiten, als auf die menschliche Natur und das Wesen der tragischen Poesie überhaupt gründen. In dieser Hinsicht können wir ihn also dennoch mit jenen gemeinschaftlich prüfen; es ist da nicht von der Ausführung im Einzelnen die Rede, sondern von den allgemeinen Grundsätzen der tragischen Kunst, die sich in der Gestalt der Werke aussprechen.

In Absicht auf die geforderte Regelmäßigkeit läßt sich die Frage ziemlich auf die sogenannten drei Einheiten des Aristoteles zurückführen. Wir werden untersuchen, was der griechische Philosoph darüber lehrt; in wie fern die griechischen Tragiker diese Regeln gekannt und beobachtet haben; ob die französischen Dichter die Schwierigkeit, sie ohne Zwang und Unwahrscheinlichkeit zu beobachten, wirklich gelöst oder nur geschickt umgangen; endlich ob dieses Verdienst wirklich

so groß und wesentlich ist, und nicht vielmehr wesentlichere Schönheiten einer solchen Beschränkung aufgeopfert werden müßen.

Es giebt aber noch eine andere Seite des französischen Trauerspiels, wobei man sich nicht auf das Ansehen der Alten berufen kann: dieß ist die Bindung der Poesie an eine Menge geselliger, bloß auf Uebereinkunft gegründeter Schicklichkeiten. Hierüber sind die Franzosen weit weniger im Klaren als über die Regeln; natürlich, weil Nationen sich eben so wenig vollkommen zu kennen und zu beurtheilen pflegen, als einzelne Menschen. Dieß hängt mit dem Geist der französischen Poesie überhaupt, ja ihrer gesammten Litteratur und ihrer Sprache selbst zusammen. Alles dieß hat in Frankreich unter der Vormundschaft der Gesellschaft gestanden, ist in seiner Ausbildung immerfort dadurch geleitet und bestimmt worden, und zwar einer Gesellschaft, die mit nachahmendem Eifer sich nach dem Ton einer Hauptstadt, so wie diese wiederum nach den Moden eines glänzenden Hofes richtete. Wenn dem also ist, wie sich wohl zeigen laßen dürfte, so erhellet daraus schon, warum die französische Litteratur seit Ludwig dem Vierzehnten, während die ihren Sitten treuen Völker wenig herzliche Neigung dazu bezeigten, in ganz Europa in der Gesellschaft der oberen Stände, in der großen Welt, ein so außerordentliches Glück gemacht hat und noch macht. Sie kehrt auf diese Art, wiewohl im Auslande, gewissermaßen an den Ort ihres Ursprunges zurück.

Die berühmten drei Einheiten, welche eine ganze Ilias von kritischen Kämpfen verursacht haben, sind die Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes.

Die Gültigkeit der ersten wird einstimmig anerkannt,

nur über ihre Bedeutung streitet man; und ich füge hinzu, es ist auch nicht so leicht, sich darüber zu verständigen.

Die Einheiten des Ortes und der Zeit werden von Einigen für eine bloße Nebensache angesehen, indessen Andre ihnen die größte Wichtigkeit beilegen, und behaupten, es sei außerhalb derselben für den dramatischen Dichter durchaus kein Heil zu hoffen. In Frankreich beschränkt sich dieser Eifer nicht bloß auf die gelehrte Welt, es scheint eine allgemeine Angelegenheit der Nation zu sein. Jeder Franzose, der seinen Boileau mit der Muttermilch eingesogen hat, hält sich für einen gebornen Verfechter der dramatischen Einheiten, wie seit Heinrich dem Achten die Könige von England den Titel defensor fidei führen.

Lustig genug ist es, daß Aristoteles ein für allemal seinen Namen zu diesen drei Einheiten herleihen muß, da er doch bloß von der ersten, der Einheit der Handlung, mit einiger Ausführlichkeit spricht, über die Einheit der Zeit nur einen unbestimmten Wink hinwirft, und über die Einheit des Orts auch nicht eine Silbe sagt.

Ich befinde mich hier gar nicht in einem polemischen Verhältnisse gegen den Aristoteles; denn ich bestreite keineswegs die wohl verstandene Einheit der Handlung; nur eine größere Freiheit in Absicht auf Raum und Zeit vertheidige ich an manchen Schauspiel-Gattungen, ja ich halte sie sogar dabei für wesentlich. Indessen muß ich einige Worte über die Poetik des Aristoteles, diese wenigen Blätter, die so bändereiche Commentare veranlaßt haben, voranschicken, um uns in den richtigen Gesichtspunkt zu stellen.

Ausgemacht ist diese Schrift nur ein Bruchstück, denn viele wichtige Materien sind gar nicht darin berührt. Einige Gelehrte haben geglaubt, sie sei nicht ein Bruchstück von

dem wahren Original, sondern von einem Auszuge, den jemand zu seiner eignen Belehrung verfertigt. Alle philologischen Kritiker sind darüber einig, daß der Text sehr verfälscht sei, und haben ihn durch ihre Vermuthungen herzustellen gesucht. Die große Dunkelheit beklagen die Ausleger entweder ausdrücklich, oder bestätigen sie durch die That, indem sie die Auslegungen ihrer Vorgänger verwerfen, die ihrigen aber ihren Nachfolgern ebenfalls nicht annehmlich machen können.

Ganz anders verhält sich's mit der Rhetorik des Aristoteles. Sie ist unbezweifelt ächt, vollständig und leicht zu verstehen. Wie betrachtet er aber darin die Redekunst? Als eine Schwester der Dialektik, welche, so wie diese durch ihre Schlußfolgen Ueberzeugung, durch eine verwandte Methode Ueberredung bewirken soll. Das heißt sie ungefähr eben so betrachten, als wenn man die Architektur bloß als die Kunst abhandelte, fest und bequem zu bauen. Freilich muß sie dieß zuvörderst leisten; dadurch wird sie aber noch gar nicht zur schönen Kunst, sondern wir fordern, daß sie jene wesentlichen Zwecke eines Gebäudes mit schöner Anordnung, harmonischen Verhältnissen und einem entsprechenden Eindruck des Ganzen vereinbare. Wenn wir nun sehen, wie Aristoteles auch von der Redekunst nur die dem Verstande ohne Einbildungskraft und Gefühl zugängliche und einem äußern Zweck dienende Seite gefaßt hat: kann es uns befremden, wenn er das Geheimniß der Poesie noch weit weniger ergründete, dieser Kunst, welche von jedem andern, als ihrem unbedingten Zwecke, Schönes durch freie Dichtung zu erschaffen und in der Sprache darzustellen, losgesprochen ist? Ich habe den Frevel begangen, dieß zu behaupten, und bis jetzt noch keinen Grund gefunden, es zurück zu nehmen. Lessing war

andern Glaubens. Wie, wenn aber Lessing mit seiner scharfsinnig zergliedernden Kritik gerade auf demselben Abwege gewesen wäre? Diese Kritik ist vollkommen siegreich, wo sie die Widersprüche für den Verstand an Werken darlegt, die bloß mit dem Verstande zusammengefugt sind; schwerlich möchte sie ausreichen, um sich zur Idee einer wahrhaft genialen Kunstschöpfung zu erschwingen.

Die philosophische Theorie der sämmtlichen schönen Künste (technische Lehrbücher über jede einzelne, worin nämlich bloß von den Mitteln der Ausführung gehandelt wurde, hatten sie genug) war überhaupt bei den Alten noch wenig als besondere Wißenschaft ausgebildet. Sollte ich mir aber unter den alten Philosophen einen Führer hierin erwählen, so wäre es ohne Zweifel Plato, der die Idee des Schönen nicht durch Zergliederung, wie es nimmer möglich ist, sondern durch anschauende Begeisterung erfaßt hatte, und in dessen Werken die Keime einer ächten Kunstlehre überall ausgestreut sind.

Hören wir, was Aristoteles über die Einheit der Handlung sagt.

„Wir setzen, die Tragödie sei die Nachahmung einer „vollständigen und ganzen Handlung, welche eine gewisse „Größe hat. Denn es giebt auch ein Ganzes, was gar „keine Größe hat. Ein Ganzes ist aber, was Anfang, „Mitte und Ende hat. Der Anfang ist, was nicht nothwen„diger Weise nach einem Andern ist; in dessen Natur es „aber liegt, daß Etwas nach ihm sei oder entstehe. Das „Ende im Gegentheil, was vermöge seiner Natur nach einem „Andern ist, entweder nothwendig oder gewöhnlich, nach wel„chem aber nichts Andres ist. Die Mitte, was selbst nach „einem Andern und wonach ein Andres. Freilich müßen

„die wohl zusammengesetzten Dichtungen nicht von da, wo „sich's eben trifft, anheben, noch, wo sich's eben trifft, en„digen, sondern sich nach den angegebenen Bestimmungen „richten."

Strenge genommen ist es widersprechend, daß ein Ganzes, welches doch Theile haben soll, ohne Größe sein könne. Aristoteles erklärte sich aber sogleich darauf, daß er unter der Größe, als einem Erforderniß des Schönen, ein gewisses Maß verstehe, welches einerseits nicht unter die Unterscheidbarkeit der Theile, andrerseits nicht über die Ueberschaubarkeit des Ganzen hinausgeht. Dieß ist also eine bloß aus der Erfahrung geschöpfte äußerliche Bestimmung des Schönen, welche sich auf die Beschaffenheit unsrer Sinnenwerkzeuge und unsrer Faßungskraft bezieht. Merkwürdig ist indessen seine Anwendung hievon auf die dramatische Dichtung. „Sie müße eine Ausdehnung haben, jedoch so, daß „sie für das Gedächtniß leicht faßlich bleibe. Die Bestim„mung der Länge nach den Bedürfnissen der Aufführung „gehöre nicht der Kunst an. In Bezug auf das Wesen der „Sache aber sei der Umfang der Dichtung um so schöner, „je mehr er sich, unbeschadet der Faßlichkeit, erweitere." Dieß wäre eine sehr günstige Aeußerung für die Compositionen Shakspeares und andrer romantischer Dramatiker, die einen umfaßenderen Kreiß von Leben, Charakteren und Begebenheiten, als die einfache griechische Tragödie, in ein einziges Gemälde zusammengestellt haben, falls sie ihm nur die nöthige Einheit zu geben und die klare Uebersicht zu erhalten gewußt, welches beides wir allerdings von ihnen behaupten.

An einer andern Stelle fordert Aristoteles von dem epischen Dichter dieselbe Einheit der Handlung wie vom dra-

matischen, er wiederholt seine obigen Definitionen, und sagt, der Dichter müße es nicht wie der Geschichtschreiber machen, welcher gleichzeitige Begebenheiten erzählt, wiewohl sie gar keinen Einfluß auf einander gehabt. Hier ist die Forderung des Zusammenhanges zwischen den dargestellten Begebenheiten als Ursachen und Wirkungen, welche schon in seiner Erklärung der Theile eines Ganzen liegt, noch bestimmter angegeben. Jedoch gesteht er ein, der epische Dichter könne sich über eine größere Mehrheit von Vorfällen, die auf eine Haupthandlung abzielen, verbreiten, weil ihm die erzählende Form die Bequemlichkeit verschaffe, Vieles als zugleich fortgehend zu schildern; der dramatische Dichter hingegen könne nicht vieles Zugleichgeschehende darstellen, sondern nur das auf der Bühne Vorgehende, und den Antheil der dort erscheinenden Personen an einer Handlung. Wie aber, wenn der dramatische Dichter nun doch das Mittel gefunden hätte, vermöge einer andern Verfaßung der Scene und einer künstlicheren theatralischen Perspektive eine der epischen an Umfange ähnliche Dichtung, (‚Fabel' nach der alten Kunstsprache), wiewohl in einem gedrängteren Raume, ohne Verwirrung gehörig zu entfalten? Was wäre noch dagegen einzuwenden, wenn der Grund der Untersagung bloß in der vermeinten Unmöglichkeit lag?

Dieß ist so ziemlich alles was in der Poetik des Aristoteles über die Einheit der Handlung vorkommt. Eine kurze Prüfung wird einleuchtend machen, wie wenig solche bloß zergliedernde Begriffe, die man zu Regeln stempelt, an die wesentlichen poetischen Forderungen hinanreichen.

Einheit der Handlnng wird verlangt. Was ist Handlung? Die Meisten gehen darüber hinweg, als ob es sich ganz von selbst verstünde. Im höheren eigentlichen Sinne

ist Handlung eine von dem Willen des Menschen abhängige Thätigkeit. Ihre Einheit wird in der Richtung auf ein einziges Ziel bestehen; zu ihrer Vollständigkeit gehört alles was zwischen dem ersten Entschluße und der Vollbringung der That liegt.

Dieser Begriff der Handlung paßt auf viele Tragödien der Alten, z. B. den Muttermord des Orest, den Vorsatz des Oedipus, den Mörder des Laius zu entdecken und zu strafen; jedoch mit nichten auf alle; weit weniger paßt er auf die meisten modernen Trauerspiele, wenigstens nicht, wenn man die Handlung in den Hauptpersonen sucht. Was durch sie geschieht und mit ihnen vorgeht, hat oft so wenig mit einem freiwilligen Entschluße gemein, als das Scheitern eines Schiffes im Sturm an einer Klippe. Aber auch im Sinne der Alten werden wir in die Handlung gleich den Entschluß miteinrechnen müßen, die Folgen der That heldenmüthig zu ertragen, und die Ausführung dieses Entschlußes wird mit zu ihrer Vollständigkeit gehören. Der fromme Entschluß der Antigone, ihrem unbeerdigten Bruder selbst die letzte Pflicht zu leisten, ist bald und ohne Schwierigkeit vollbracht; aber die Aechtheit desselben, vermöge deren er der Gegenstand einer Tragödie zu werden verdient, bewährt sich erst, als sie ohne Reue und Rückfall in Schwäche den Tod dafür erleidet. Und ist nicht, um ein Beispiel aus einer ganz andern Sphäre zu geben, Shakspeares Julius Cäsar in Absicht auf die Handlung nach demselben Grundsatze gebaut? Brutus ist der Held des Stückes; die Vollbringung seines großen Entschlußes besteht nicht in dem bloßen Meuchelmord an Cäsar (einer an sich zweideutigen That, deren Triebfedern Ehrgeiz und Eifersucht sein konnten), sondern darin, daß er sich bis zur gleichmüthigen Hingabe

seines liebevollen Lebens als den reinen Verfechter römischer Freiheit bewährt.

Noch mehr: es könnte kein Knoten des Stückes ohne Widerstreit stattfinden; und dieser entsteht meistens aus den entgegengesetzten Vorsätzen und Absichten der Personen. Wenn wir also den Begriff einer Handlung auf Entschluß und That beschränken, so wird sich meistens eine doppelte oder mehrfache Handlung im Trauerspiel zeigen. Welches ist nun die Haupthandlung? Jedem scheint seine eigne die wichtigste; denn jeder ist sein eigner Mittelpunkt, Kreons Entschluß, sein königliches Ansehen an dem Beerdiger des Polynikes durch Todesstrafe zu behaupten, ist eben so fest, als der Entschluß der Antigone, eben so wichtig, und, wie wir am Schluße sehen, eben so gefährlich, weil er den Sturz des ganzen Hauses Kreons nach sich zieht. Indessen der bloß verneinende Entschluß könnte allenfalls als die Ergänzung des bejahenden angesehen werden. Wie aber, wenn jeder nicht gerade das Entgegengesetzte, sondern etwas Anderes will? In der Andromache des Racine will Orest die Hermione zur Gegenliebe bewegen; Hermione will den Pyrrhus nöthigen, sich mit ihr zu vermählen, oder will sich an ihm rächen; Pyrrhus will die Hermione los sein, und sich mit der Andromache verbinden; Andromache will ihren Sohn retten und zugleich dem Andenken ihres Gemahls treu bleiben. Dennoch hat niemand diesem Stücke die Einheit abgesprochen; weil Alles in einander greift und mit einer gemeinschaftlichen Katastrophe endigt. Welche unter den Handlungen der vier Personen ist nun aber die Haupthandlung? An leidenschaftlicher Stärke sind ihre Bestrebungen einander wohl ziemlich gleich, Allen kommt es auf das ganze Glück ihres Lebens an; die Handlung der Andromache hat

die sittliche Würde voraus, und darum hat Racine ganz recht gethan, das Stück von ihr zu benennen.

Wir sehen hier eine neue Bestimmung im Begriff der Handlung, nämlich die Beziehung auf die Idee der sittlichen Freiheit, kraft welcher allein der Mensch als der erste Urheber seiner Entschlüße betrachtet wird. Denn innerhalb des Gebietes der Erfahrung angesehen, ist der Entschluß als Anfang der Handlung nicht bloß Ursache, sondern er ist wiederum Wirkung von vorhergehenden Beweggründen. Wir haben in dieser Beziehung auf eine höhere Idee allerdings die Einheit und Ganzheit der Tragödie im Sinne der Alten gesucht: nämlich ihr absoluter Anfang ist die Bewährung der Freiheit, die Anerkennung der Nothwendigkeit ihr absolutes Ende. Wir halten uns aber für berechtigt zu behaupten, dem Aristoteles sei diese Ansicht ganz fremd gewesen: nirgends redet er von der Idee des Schicksals als der Tragödie wesentlich. Ueberhaupt darf man bei ihm nicht auf den strengen Begriff von Handlung, als Entschluß und That, dringen. Er sagt irgendwo, „der Umfang einer Tragödie „sei immer hinreichend groß, wofern nur durch eine Reihe „von wahrscheinlichen oder nothwendigen Erfolgen eine Umkehrung aus Unglück in Glück oder aus Glück in Unglück „bewerkstelligt werde.“ Es ist also klar, er versteht unter Handlung, wie die sämmtlichen Neueren, bloß etwas das geschieht. Diese Handlung soll nach ihm Theile haben, Anfang, Mitte und Ende, also eine Mehrheit unter einander verknüpfter Vorfälle sein. Wo ist nun die Gränze dieser Mehrheit? Ist nicht die Verkettung der Ursachen und Wirkungen vorwärts und rückwärts endlos, und würde man folglich nicht überall gleichwillkürlich anfangen und abbrechen? Giebt es auf diesem Gebiet irgend einen Anfang oder ein

Ende, wie Aristoteles deren Begriff ganz richtig erklärt? Vollständigkeit wäre also ganz unmöglich. Wird aber zur Einheit in der Mehrheit der Vorfälle nichts weiter gefordert als ursachlicher Zusammenhang, so ist diese Regel äußerst unbestimmt; man wird die Einheit nach Belieben verengen und erweitern können. Denn jede Reihe von Vorfällen oder Handlungen, welche durch einander veranlaßt werden, wie sehr man sie auch verlängern möge, läßt sich immer unter einem einzigen Gesichtspunkt zusammenfaßen und mit einem einzigen Namen bezeichnen. Wenn uns Calderon die Bekehrung von Peru zum Christenthum in einem Schauspiele schildert, vom ersten Anfange, d. h. der Entdeckung des Landes, bis zur Vollendung, und wenn in seinem Stücke wirklich nichts vorkommt, was nicht darauf Einfluß hätte: ist denn da nicht ebensowohl Einheit im obigen Sinne, als in der einfachsten griechischen Tragödie, was doch die Verfechter der Regeln des Aristoteles nimmermehr werden zugeben wollen?

Corneille hat die Schwierigkeit einer gehörigen Bestimmung der Einheit bei der unvermeidlichen Mehrheit der untergeordneten Handlungen wohl gefühlt, und sucht folgenden Ausweg. „Ich nehme an,“ sagt er, „die Einheit der Hand-„lung bestehe im Lustspiel in der Einheit der Intrigue, oder „der Hindernisse für die Absichten der Hauptpersonen; und „im Trauerspiel in der Einheit der Gefahr, sei es nun, „daß der Held ihr unterliege oder daß er sich herausziehe. „Ich will damit nicht behaupten, daß nicht mehrere Gefah-„ren im Trauerspiel und mehrere Intriguen oder Hindernisse „im Lustspiel zuläßig seien, wofern man nur aus einer noth-„wendig in die andre fällt; denn alsdann macht die Erret-„tung aus der ersten Gefahr die Handlung nicht vollständig, „weil sie eine zweite nach sich zieht, und die Aufklärung

„einer Intrigue setzt die handelnden Personen nicht in Ruhe, „weil sie sie in eine neue verstrickt.“

Zuerst ist der hier angenommene Unterschied zwischen der tragischen und der komischen Einheit ganz außerwesentlich. Denn auf die Art der Zusammensetzung hat es keinen Einfluß, daß die Vorfälle im Trauerspiel ernsthafter sind, auf Leib und Leben gehen; die Verlegenheit der Personen im Lustspiel, wenn sie ihre Absicht, ihre Intrigue, nicht durchsetzen können, läßt sich ebensowohl eine Gefahr nennen. Corneille führt, wie die Meisten, Alles auf den Begriff der Verknüpfung zwischen Ursache und Wirkung zurück. Freilich, wenn die Hauptpersonen, sei es durch die Heirat oder den Tod, in Ruhestand versetzt werden, so nimmt das Schauspiel ein Ende; ist aber zu dessen Einheit nichts weiter erforderlich, als der ununterbrochene Fortgang eines Widerstreits, der zur Unterhaltung der dramatischen Bewegung dient, so wird es wenigstens um die Einfachheit schlecht stehen: man wird unbeschadet dieser Regel der Einheit bis zu einer fast gränzenlosen Anhäufung der Vorfälle fortgehen können, so wie der Faden der Erzählung in Tausend und einer Nacht ja auch niemals abreißt.

De la Motte, ein französischer Schriftsteller, der gegen die sämmtlichen Einheiten geschrieben, will an die Stelle der Einheit der Handlung die Benennung ‚Einheit des Interesse‘ gesetzt wißen. Falls man das Wort nicht auf die Theilnahme an den Schicksalen einer einzigen Person beschränkt, sondern wenn Interesse überhaupt die Richtung des Gemüths bei'm Anblick einer Begebenheit bedeuten soll, so möchte ich diese Erklärung die befriedigendste und der Wahrheit am nächsten kommende finden.

Doch es würde uns wenig fördern, mit den Auslegern

des Aristoteles empirisch herum zu tappen. Der Begriff des Einen und des Ganzen ist ganz und gar nicht aus der Erfahrung geschöpft, sondern aus ursprünglicher Freithätigkeit unsers Geistes entsprungen. Um uns selbst Rechenschaft darüber zu geben, wie wir überhaupt dazu kommen, Eins und ein Ganzes zu denken, bedarf es nicht weniger, als eines Systems der Methaphysik.

Der äußere Sinn nimmt an den Gegenständen immer nur eine unbestimmte Mehrheit von unterscheidbaren Theilen wahr; das Urtheil, wodurch wir diese zu einer ganzen und vollständigen Einheit zusammenfaßen, ist immer durch die Beziehung auf eine höhere Sphäre der Begriffe gegründet. So z. B. liegt die mechanische Einheit einer Uhr in dem Zweck der Zeitmeßung: dieser Zweck ist aber nur für den Verstand da, er läßt sich weder mit Augen sehen, noch mit Händen greifen; die organische Einheit einer Pflanze und eines Thieres liegt in dem Begriff des Lebens: und die innre Anschauung des Lebens, das selbst unkörperlich ist, wiewohl es mittelbar in der Körperwelt erscheint, bringen wir schon zu dem einzelnen belebten Gegenstande mit, sonst würden wir sie durch ihn nicht erhalten.

Die einzelnen Theile eines Kunstwerks und, daß ich sogleich auf die vorliegende Frage zurückkomme, eines Trauerspiels müßen nicht bloß mit dem Auge und Ohr, sondern mit dem Verstande aufgefaßt werden. Sie dienen aber insgesammt einem allgemeinen Zweck, nämlich einem Gesammt-Eindruck auf das Gemüth. Die Einheit liegt also wiederum, wie bei den obigen Beispielen, in einer höheren Sphäre, im Gefühl oder in der Beziehung auf Ideen. Dieß ist einerlei, denn das Gefühl, insofern es nicht bloß

sinnlich und leidend, ist unser Sinn, unser Organ für das Unendliche, das sich uns zu Ideen gestaltet.

Weit entfernt demnach, daß ich das Gesetz der vollständigen Einheit in der Tragödie als entbehrlich verwerfen sollte, fordere ich eine weit tiefer liegende, innigere, geheimnißvollere Einheit, als die ist, womit, wie ich sehe, die meisten Kunstrichter sich begnügen. Diese Einheit finde ich in den tragischen Compositionen Shakspeares eben so vollkommen als in denen des Aeschylus und Sophokles; ich vermiße sie dagegen in manchen von der zergliedernden Kritik als correct gepriesenen Tragödien.

Den logischen Zusammenhang, die ursachliche Verknüpfung, halte ich ebenfalls der Tragödie und jedem ernsten Schauspiele für wesentlich, deswegen, weil alle Geisteskräfte auf einander einwirken, und wenn der Verstand einen Sprung zu machen genöthigt wird, Einbildungskraft und Gefühl der Darstellung nicht mehr so willig folgen; aber ich finde, daß die Verfechter der sogenannten Regelmäßigkeit diese Vorschrift mit einer kleinlichen Spitzfindigkeit durchgeführt haben, welche nichts fruchten kann, als den Dichter zu hemmen, und wahre Vortrefflichkeit unmöglich zu machen.

Man denke sich die Reihe der Erfolge in einem Trauerspiel nicht wie einen dünnen Faden, dessen Abreißen man ängstlich zu verhüten hat (wegen der eingestandenen unvermeidlichen Mehrheit der untergeordneten Handlungen und Interessen paßt dieß Gleichniß ohnehin nicht); sondern wie einen großen Strom, der in seinem reißenden Laufe manche Hemmungen überwindet, und sich zuletzt in die Ruhe des Oceans verliert. Er entsprudelt vielleicht schon verschiednen Quellen, und gewiß nimmt er andre Flüße auf, die ihm von entgegengesetzten Weltgegenden zueilen. Warum sollte

der Dichter nicht verschiedene eine Zeitlang abgesondert für sich bestehende Ströme menschlicher Leidenschaften und Bestrebungen neben einander bis zu ihrer brausenden Vereinigung fortleiten können, wenn er den Zuschauer auf eine Höhe zu stellen weiß, wo er ihren ganzen Gang übersieht? Und wenn das so angeschwellte Gewäßer sich auch wieder in mehrere Arme theilt und durch mehrere Mündungen in's Meer ergießt, bleibt es nicht dennoch der eine und selbige Strom?

So viel über die Einheit der Handlung.

## Achtzehnte Vorlesung.

(Fortsetzung.) Einheit der Zeit. Haben die Griechen sie beobachtet? Einheit des Ortes damit zusammenhängend. Nachtheile der allzu engen Regeln hierüber. Einwirkung dieser Regeln auf die Gestalt des französischen Trauerspiels.

Ueber die Einheit der Zeit finden wir bei'm Aristoteles nur folgende Aeußerung: „Ferner unterscheidet sich die Epopöe von der Tragödie durch die Länge; denn die letztere „sucht sich so viel möglich auf einen Sonnen-Umlauf zu „beschränken, oder wenig darüber hinauszugehen; die Epopöe „ist aber der Zeit nach unbestimmt, und darin verschieden. „Jedoch that man dieß anfänglich gleichermaßen in den Tragödien und in den epischen Gedichten."

Man bemerke zuvörderst, daß Aristoteles hier gar keine Vorschrift giebt, sondern nur historisch ein Kennzeichen erwähnt, nach den griechischen Beispielen, die er gerade vor sich hatte. Wenn nun die griechischen Tragiker besondere Gründe gehabt hätten, sich auf diesen Umfang von Zeit zu beschränken, die bei der Verfaßung unsers Theaters wegfielen? Wir werden sogleich sehen, daß dieß wirklich der Fall war.

Corneille findet diese Regel mit Recht sehr unbequem,

zieht daher die gelindeste Auslegung vor, und sagt, er würde sich kein Gewißen daraus machen, die Dauer der Handlung bis auf dreißig Stunden auszudehnen. Andre bestehen steif und fest darauf, die Handlung selbst solle keinen längeren Zeitraum einnehmen als ihre Vorstellung, d. h. zwei bis drei Stunden. Der dramatische Dichter soll nach ihrer Forderung eigentlich der Mann nach der Uhr sein. Im Grunde führen diese ihre Sache beßer als die nachsichtigeren Kunstrichter. Denn der einzige Grund der Regel ist ja doch die Beobachtung einer, wie man vermeint, zur Täuschung nothwendigen Wahrscheinlichkeit, daß die vorgestellte und die wirkliche Zeit einerlei sei. Giebt man einmal zwischen beiden einen Abstand, wie den von zwei bis dreißig Stunden zu, so kann man mit eben so gutem Fug noch viel weiter gehen. Der Begriff der Täuschung hat in der Kunsttheorie große Irrungen angerichtet. Man hat oft darunter den unwillkürlich gewordenen Irrthum, als ob das Dargestellte wirklich sei, verstanden. Dann würde sie bei den Schrecknissen des Trauerspiels eine wahre Plage sein, ein Alpdrücken der Phantasie. Nein, die theatralische Täuschung, wie jede poetische, ist eine wache Träumerei, der man sich freiwillig hingiebt. Um sie hervorzubringen, müßen Dichter und Schauspieler die Gemüther lebhaft hinreißen; die berechneten Wahrscheinlichkeiten helfen nicht im mindesten dazu. Jene Forderung der buchstäblichen Täuschung, auf's Aeußerste getrieben, würde alle poetische Form unmöglich machen; denn wir wißen wohl, daß die mythologischen und historischen Personen nicht unsre Sprache geredet haben, daß der leidenschaftliche Schmerz sich nicht in Versen ausdrückt u. s. w. Welch ein unpoetischer Zuschauer wäre das, der, statt mit seiner Theilnahme den Ereignissen zu folgen, wie ein Gefangen=

wärter, die Uhr oder das Stundenglas in der Hand, den Helden des Trauerspiels die Stunden zuzählte, die sie noch zu handeln und zu leben haben! Ist denn unsre Seele ein Uhrwerk, das Stunden und Minuten unfehlbar angäbe, und hat sie nicht vielmehr ein ganz verschiedenes Zeitmaß für den Zustand der Unterhaltung und der Langenweile? In jenem, unter leichter wechselnder Thätigkeit, verfliegen die Stunden schnell: in diesem, wo wir alle Seelenkräfte gehemmt fühlen, dehnen sie sich in's Unermeßliche aus. So ist es in der Gegenwart; ganz umgekehrt aber in der Erinnerung: der Zeitraum todter leerer Einförmigkeit schwindet zusammen; der, welchen ein Ueberfluß mannichfaltiger Eindrücke bezeichnet, wächst in eben dem Maße an. Unser Körper ist der äußern astronomischen Zeit unterworfen, weil die organischen Verrichtungen sich darnach abmeßen; unser Geist aber hat seine eigne ideale Zeit, welche nichts anders ist, als das Bewußtsein der fortschreitenden Entwickelung unsers Daseins. In dieser Art von Zeitmeßung gelten die Zwischenräume eines gleichgültigen Stillstandes gar nichts, und zwei bedeutende Augenblicke, wären sie durch Jahre getrennt, knüpfen sich unmittelbar aneinander. So pflegen wir, wenn wir vor dem Einschlafen lebhaft mit irgend etwas beschäftigt waren, bei'm Erwachen dieselbe Gedankenreihe sogleich wieder aufzunehmen, und die dazwischen liegenden Träume treten in ihr wesenloses Dunkel zurück. Eben so ist es nun mit der dramatischen Darstellung: unsre Einbildungskraft geht leicht über die Zeiten hinweg, welche vorausgesetzt und angedeutet, aber weggelaßen werden, weil nichts Bedeutendes darin vorgeht; sie hält sich einzig an die vorgestellten entscheidenden Augenblicke, durch deren Zusammendrängung der Dichter den trägen Gang der Stunden und Tage beflügelt.

Aber, wird man einwenden, die alten Tragiker haben doch die Einheit der Zeit beobachtet. Dieser Ausdruck ist überhaupt unschicklich; es sollte wenigstens heißen ‚die Einerleiheit der vorgestellten und der wirklichen Zeit'. Dann paßt es aber nicht auf die Alten: was sie beobachten, ist nichts andres, als die scheinbare Stätigkeit der Zeit. Man merke wohl, die scheinbare; denn sie erlauben sich allerdings während der Chorgesänge weit mehr vorgehen zu laßen, als nach ihrer wirklichen Dauer vorgehen könnte. Im Agamemnon des Aeschylus ist der ganze Zeitraum von der Zerstörung Trojas an bis zu seiner Ankunft in Mykene begriffen, der eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Tagen ausmachen mußte; in den Trachinierinnen des Sophokles wird während des Verlaufs des Stückes die Seereise von Thessalien nach Euböa dreimal vollbracht; in den Schutzgenoßinnen des Euripides geht während eines einzigen Chorgesanges ein ganzer Feldzug von Athen gegen Thebe vor, die Schlacht wird geliefert, und der Feldherr kehrt siegreich zurück. So weit waren die Griechen von jener ängstlichen Berechnung entfernt. Daß sie aber die scheinbare Stätigkeit der Zeit beobachteten, dazu hatten sie einen besondern Grund in der beständigen Gegenwart des Chores. Wo dieser die Bühne verläßt, da wird auch der stätige Fortgang unterbrochen, wie in den Eumeniden des Aeschylus sehr auffallend, indem der ganze Zeitraum ausgelaßen ist, dessen Orest bedurfte, um sich von Delphi nach Athen zu begeben. Ferner lagen zwischen den drei Stücken einer Trilogie, die doch nacheinander aufgeführt wurden, und zusammen ein Ganzes ausmachen sollten, so beträchtliche Zeiträume, als zwischen den drei Akten manches spanischen Schauspiels.

Die Neueren haben durch ihre Eintheilung in Aufzüge,

welche die griechische Tragödie eigentlich nicht kannte, ein bequemes Mittel, den Umfang der dargestellten Zeit ohne Uebelstand zu erweitern. Denn so viel wird der Dichter doch der Einbildungskraft des Zuschauers anmuthen dürfen, daß er sich, während die ganze Darstellung unterbrochen wird, eine längere Zeit verfloßen denke, als welche die Takte der ausfüllenden Musik abmeßen; sonst möchte man ihn einladen, lieber zum nächsten Aufzug auf morgen wieder zu kommen, damit es ihm desto natürlicher scheine. Die Eintheilung in Aufzüge ist eigentlich bei Gelegenheit der neuern Komödie entstanden, wo der Chor wegblieb. Horaz schreibt vor, ein Schauspiel solle nicht mehr und nicht weniger als fünf Aufzüge haben. Die Regel ist so außerwesentlich, daß Wieland gemeint hat, Horaz habe die jungen Pisonen nur zum besten haben wollen, da er ihnen so etwas in feierlichem Tone als wichtig einschärft. Wenn man es in der alten Tragödie für den Schluß eines Aktes gelten läßt, wo die Bühne leer bleibt, und der Chor allein seinen Gesang und Tanz aufführt, so zählt man oft weniger als fünf, oft aber auch mehr Akte heraus. Als eine Bemerkung, daß in einer Vorstellung von zwei bis drei Stunden ungefähr so viel Ruhepunkte für die Aufmerksamkeit nöthig sind, mag es hingehen; sonst aber wäre ich neugierig, einen aus der Natur der dramatischen Poesie abgeleiteten Grund zu hören, warum ein Schauspiel so viele und gerade nur so viele Abtheilungen haben müße. Allein die Welt wird durch das Herkommen regiert: weniger Aufzüge hat man sich gefallen laßen; die geheiligte Fünf zu überschreiten, bleibt immer ein frevelhaftes und gefährliches Wagestück. Drei Einheiten, fünf Aufzüge: warum nicht etwa sieben Personen? Diese Regeln scheinen ja nach den ungleichen Zahlen fortzugehen. —

Die Eintheilung in Akte scheint mir überhaupt fehlerhaft, wenn nichts während derselben vorgeht, wie in so vielen neueren Stücken, und wenn man die Personen zu Anfang des neuen Aufzugs gerade in derselben Lage erblickt, wie am Schluße des vorigen. Und doch hat man sich an diesen Stillstand weit weniger gestoßen, als an die Annahme eines beträchtlichen Zwischenraumes, und in der Darstellung lieber den Mangel der Handlung in einem abgelaufenen Zeitraume ertragen wollen, als die Voraussetzung ausgelaßener Vorfälle, weil jenes ein negativer Fehler ist.

Die romantischen Dramatiker erlauben sich, den Schauplatz selbst im Verlauf eines Aktes zu wechseln. Da jedesmal zuvor die Bühne leer wird, so sind dieß Unterbrechungen der Stätigkeit, welche sie zur Annahme von eben so vielen Zwischenräumen berechtigen. Wenn man sich hieran stößt, die Eintheilung in Akte jedoch als gültig zugiebt, so dürfte man dieß ja nur als eine größere Anzahl kurzer Akte ansehen. Indessen wird man einwenden, das heiße einen Fehler durch den andern rechtfertigen, die verletzte Einheit der Zeit durch die verletzte Einheit des Ortes: wir wollen also die Unerläßlichkeit der letztgenannten Regel näher beleuchten.

Bei'm Aristoteles sucht man vergeblich, wie schon bemerkt worden, irgend einen Ausspruch darüber. Die Alten, wird behauptet, haben sie beobachtet. Nicht durchgängig, nur meistens. Unter sieben Stücken von Aeschylus und eben so vielen von Sophokles finden sich zwei, die Eumeniden und der Ajax, worin die Scene verändert wird. Daß sie gewöhnlich denselben Schauplatz beibehalten, fließt natürlich aus der beständigen Gegenwart des Chors her, der erst auf eine schickliche Weise weggeschafft werden mußte, damit ge-

wechselt werden könnte. Auch stellte ihre Scene einen größern Umfang dar, als in vielen Fällen die unsrige: nicht etwa ein Zimmer, sondern den offenen Platz vor mehreren Gebäuden; und die Eröffnung des Innern eines Pallastes durch das Ekkyklema kann so betrachtet werden, als wenn auf unserer Bühne noch ein hinterer Vorhang aufgezogen wird.

Die Verwerfung des Wechsels der Scene gründet sich ebenfalls auf die oben gerügten irrigen Begriffe von Täuschung. Es soll uns aus der Täuschung reißen, wenn die Handlung an einem andern Orte fortspielt. Nun freilich, wenn wir den vorgestellten Ort in der That für den wirklichen halten sollten, dann müßte auch die Decoration unsrer Scene anders beschaffen sein. Sie ist nur für einen einzigen Gesichtspunkt berechnet: von jeder andern Stelle angesehen, verrathen die gebrochnen Linien die unvollkommne Nachahmung. Auch geben sich die meisten Zuschauer von ihrer architektonischen Bedeutung so wenig Rechenschaft, daß sie gar keinen Anstoß daran nehmen, wenn die Schauspieler zwischen den Seitencoulissen durch eine Mauer ohne Thür aus- und eingehen. Johnson, ein Kritiker, der sonst sehr für die strenge Regel ist, wendet ganz richtig ein, wenn unsre Einbildungskraft einmal so weit gehe, sich in der Zeit achtzehnhundert Jahre zurück und nach Alexandria zu versetzen, um die Geschichte von Antonius und Kleopatra sich als gegenwärtig vorstellen zu laßen, so sei der zweite Schritt nachher ein weit Geringeres, von Alexandria nach Rom überzuspringen. Die Fähigkeit unsers Geistes, unermeßliche Zeiten und Räume in Gedanken mit Blitzesschnelle zu durchfliegen, ist im gewöhnlichen Leben anerkannt; und die Poesie, die unsern Geist auf alle Weise beflügeln will, und der alle

Zaubermittel der ächten Täuschung, d. h. einer lebendigen und hinreißenden Darstellung zu Gebote stehen, sollte allein auf dieß allgemeine Vorrecht Verzicht leisten müßen?

Voltaire will die Einheit des Ortes und der Zeit aus der Einheit der Handlung ableiten, aber seine Schlüße sind höchst oberflächlich. „Aus demselben Grunde," sagt er, „ist „die Einheit des Ortes wesentlich, denn eine einzige Hand- „lung kann nicht an mehreren Orten zugleich vorgehen." Allein wir haben gesehen, daß an der Einen Haupthandlung nothwendig mehrere Personen Antheil nehmen, daß sie aus einer Mehrheit von untergeordneten Handlungen besteht, und warum sollten diese nicht an verschiedenen Orten vorgehen können? Wird nicht derselbe Krieg oft zugleich in Europa und in Indien geführt, und muß nicht der Geschichtschreiber die Erfolge auf beiden Schauplätzen in seiner Erzählung gleichmäßig fortrücken laßen?

„Die Einheit der Zeit," fährt Voltaire fort, „ist na- „türlich mit den beiden ersten verbunden. — Wenn der „Dichter mir eine Verschwörung vorstellt, und die Handlung „vierzehn Tage dauern läßt, so muß er mir Rechenschaft von „dem ablegen, was in diesen vierzehn Tagen vorgegangen „sein wird." — Ja, von dem was zur Sache gehört, alles Uebrige dazwischen liegende übergeht er, wie jeder gute Erzähler, mit Stillschweigen, und es fällt auch niemanden ein, etwas davon wißen zu wollen. „Wenn er nun die Bege- „benheiten von vierzehn Tagen mir vor die Augen bringt, „so giebt dieß wenigstens vierzehn verschiedene Handlungen, „wie klein sie auch sein mögen." — Freilich, wenn der Dichter so ungeschickt wäre, die vierzehn Tage sichtbar in der Geschwindigkeit nach einander abzuhaspeln, es eben so oft Tag und Nacht werden, die Leute eben so oft aufstehen und

zu Bett gehen zu laßen. Aber er schiebt die Zeiten, wo die Handlung nur unmerklich fortgerückt ist, in den Hintergrund, vernichtet in der Darstellung die Zwischenräume, wo sie still gestanden, und weiß mit einem flüchtigen Zuge das ungefähre oder genaue Maß der Zeit anzugeben, die man sich zwischen den Abtheilungen als verfloßen denken muß. Warum ist ihm aber dennoch die Vergünstigung, die beiden Endpunkte viel weiter aus einander liegend anzunehmen, als die Vorstellung wirklich dauert, wichtig, ja für viele Gegenstände unentbehrlich? Das von Voltaire gegebene Beispiel einer Verschwörung kommt hier recht gelegen. Eine in zwei Stunden angesponnene und ausgeführte Verschwörung ist zuvörderst eine unglaubliche Sache. Ferner ist sie in Bezug auf die Charaktere der Handelnden etwas ganz anders, als eine solche, wo der gefaßte Entschluß, wie gefährlich er sein möge, eine geraume Zeit von Allen behauptet und verschwiegen wird. Wiewohl der Dichter diesen Zeitverlauf nicht unmittelbar in die Darstellung aufnimmt, so läßt er ihn uns doch in den Gemüthern der Handelnden wie in einem Spiegel perspektivisch erblicken. In dieser Art von Perspektive war Shakspeare der größte mir bekannte Meister: ein einziges Wort offenbart oft eine fast unübersehliche Reihe vorhergegangener Seelenzustände. Der an die engen Gränzen der Zeit gebundne Dichter wird bei vielen Gegenständen die Handlung verstümmeln, indem er ganz nahe vor der letzten Entscheidung anfängt, oder er wird ihren Fortschritt ungebührlich übereilen; auf jeden Fall wird er das große Gemälde eines gewaltigen Vorsatzes, der keine augenblickliche Aufwallung ist, sondern ein festes, unter allem äußern Wechsel unerschütterlich behauptetes Wollen, bis die Zeit zur Ausführung reif ist, verkleinern müßen. Es wird nicht mehr

das sein, was Shakspeare so oft dargestellt und in folgenden Zeilen beschrieben hat:

Bis zur Vollführung einer furchtbarn That
Vom ersten Antrieb, ist die Zwischenzeit
Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum.
Der Genius und die sterblichen Organe
Sind dann im Rath vereint, und die Verfaßung
Des Menschen, wie ein kleines Königreich,
Erleidet dann den Zustand der Empörung.

Warum ist aber dennoch das Verfahren der griechischen und der romantischen Dramatiker in Absicht auf Ort und Zeit so sehr verschieden? Wir können uns nach dem Geiste unserer Kritik nicht damit helfen, wie so viele Kunstrichter thun, die letzten kurzweg für Barbaren zu erklären. Wir halten vielmehr dafür, daß sie in sehr gebildeten Zeitaltern lebten, und selbst unendlich gebildet waren. Nächst der Verfaßung der alten Bühne, welche natürlich auf scheinbare Stätigkeit der Zeit und unveränderte Beibehaltung des Schauplatzes führte, wurde die Beobachtung dieser Gewohnheit durch die Beschaffenheit des Stoffes begünstigt, welchen die griechischen Dramatiker zu bearbeiten hatten. Dieser Stoff war Mythologie, also schon Dichtung, und die vorgängige dichterische Behandlung hatte bereits in stätige leicht übersehbare Massen zusammengefaßt was in der Wirklichkeit sich vielfach zersplittert und zerstreut. Ferner war das geschilderte heroische Zeitalter zugleich sehr einfach in den Sitten und sehr wundervoll in den Begebenheiten, und so gieng Alles von selbst gerade auf das Ziel einer tragischen Entscheidung los.

Die Hauptursache des Unterschiedes ist jedoch der plastische Geist der antiken, und der pittoreske der romantischen Poesie. Die Skulptur richtet unsre Betrachtung ausschließend auf die dargestellte Gruppe, sie entkleidet sie möglichst aller

äußern Umgebungen, und wo sie deren nicht ganz entrathen kann, deutet sie solche doch nur leicht an. Die Malerei hingegen liebt es, mit den Hauptfiguren zugleich den umgebenden Ort und alle Nebenbestimmungen ausführlich darzustellen, und im Hintergrunde Ausblicke in eine gränzenlose Ferne zu öffnen; Beleuchtung und Perspektive sind ihr eigentlicher Zauber. Daher vernichtet die dramatische, besonders die tragische Kunst der Alten gewissermaßen die Aeußerlichkeiten von Raum und Zeit; das romantische Drama schmückt vielmehr durch deren Wechsel seine mannichfaltigeren Gemälde. Oder noch anders ausgedrückt: das Princip der antiken Poesie ist idealisch, das der romantischen mystisch; jene unterwirft Raum und Zeit der innern Freithätigkeit des Gemüths, diese verehrt diese unbegreiflichen Wesen als übernatürliche Mächte, denen auch etwas Göttliches inwohnt.

Ich komme nun auf den Einfluß, welchen die eben geprüften, auf Glauben für unverbrüchlich gehaltnen und so eng verstandnen Regeln der Einheit nebst den übrigen eingeführten Theater-Convenienzen auf die Gestalt des französischen Trauerspiels gehabt haben.

Bei einer ganz veränderten Verfaßung der Bühne, bei großentheils verschiedenen Stoffen und entgegengesetztem Geist ihrer Behandlung wollte man dennoch die Regeln der alten Tragödie, sofern man sie aus dem Aristoteles kannte, beibehalten.

Man verlangte dieselbe Einfachheit der Handlung wie im griechischen Trauerspiel, und doch ließ man alles Lyrische weg, was immer eine verweilende Entfaltung des Moments, also ein Stillstand ist. Man mußte es freilich weglaßen, weil wir die alte Musik nicht mehr haben, welche der Poesie diente, statt, wie die unsrige, sie zu beherrschen. Wenn man

von den griechischen Tragödien die Chorgesänge und die häufig den einzelnen Personen in den Mund gelegten lyrischen Stücke abrechnet, so sind sie beinahe um die Hälfte kürzer als ein gewöhnliches französisches Trauerspiel. Voltaire jammert häufig in seinen Vorreden darüber, welch eine Noth es sei, für die langen fünf Akte den Stoff herbeizuschaffen. Wie füllte man nun die durch Weglaßung des Lyrischen entstandene Lücke aus? Durch Intrigue. Statt daß bei den Griechen die Handlung sich, nach wenigen großen Momenten gemeßen, bis zur Entscheidung unaufhaltsam abrollt, müßen hier die sich kreuzenden Absichten der zum Theil hiezu erfundenen Nebenpersonen eine Menge hemmende Vorfälle herbeiführen, und die Spannung, meistens selbst der Neugier, bis an's Ende erhalten. Um die Einfachheit war es nun doch also geschehen; aber die Einheit schmeichelte man sich durch künstliche Verknüpfung für den Verstand zu retten.

Intrigue ist an sich kein tragisches Motiv; dem Lustspiel ist sie wesentlich, wie wir oben gezeigt haben. Das Lustspiel muß sich auch am Schluße mit einem oft nur erschlichenen Ruhepunkte für den Verstand begnügen, aber dieß ist eben gar nicht die poetische Seite dieser halb prosaischen Gattung. Wiewohl nun das französische Trauerspiel im Einzelnen sich durch Ernst, Würde und Pathos so weit als möglich vom Lustspiel zu entfernen sucht, so hat es doch meines Bedünkens im Bau und der Zusammenfügung des Ganzen nur allzuviel Verwandtschaft damit. Ich finde in vielen französischen Trauerspielen nur Verstandes-Einheit, nicht Befriedigung des Gefühls. Man kommt freilich aus der Verwirrung peinlicher und gewaltsamer Lagen am Ende glücklich oder unglücklich zur Ruhe, allein es offenbart sich in

dem dargestellten Weltlauf nicht auf geheimnißvolle Weise eine höhere Anordnung der Dinge; man findet keine Hinweisung auf einen tröstenden Gedanken vom Himmel, sei es nun auf die gegen das Schicksal bewährte Würde der menschlichen Natur, oder auf die Vorsehung. Zu jener Beruhigung des Gefühls, welche ich meine, ist die sogenannte poetische Gerechtigkeit theils nicht erforderlich, theils aber auch, so zweideutig und verkehrt wie sie gewöhnlich gehandhabt wird, nicht einmal hinreichend. Die poetische Gerechtigkeit, die ich übrigens für das aufgestellte Beispiel einer an sich falschen und mit nichten auf Erweckung wahrhaft sittlicher Regungen abzielenden Lehre halte, ist indessen von den französischen Trauerspieldichtern nicht selten gänzlich verabsäumt worden.

Der Gebrauch der Intrigue ist allerdings sehr vortheilhaft, um die verlangte kurze Dauer einer wichtigen Handlung zu erzwingen. Denn wer Intriguen spielt, ist geschäftig und versäumt keine Zeit um zu seinem Zweck zu gelangen. Der gewaltige Kreißlauf der menschlichen Schicksale geht hingegen seinen gemeßenen Schritt wie der Wechsel der Jahreszeiten; große Entschlüße reifen langsam; die nächtlichen Eingebungen frevelnder Tücke treten aus den Abgründen des Gemüths scheu und zögernd an's Licht hervor; und die strafende Vergeltung verfolgt, wie Horaz so schön als wahr sagt, den vor ihr fliehenden Verbrecher nur mit hinkendem Fuße. Man versuche es einmal, das Riesengemälde von Macbeths Königsmord, seiner tyrannischen Usurpation und endlichem Sturz auf die enge Einheit der Zeit zurückzuführen, und sehe dann, ob es nicht bloß dadurch seine erhabene Bedeutung verliert, man möge auch noch so viel von den Begebenheiten, die uns Shakspeare schauerlich ergreifend vorüber führt, vor den Anfang des Stückes verlegen und sie in matter Erzählung anbringen.

Es ist wahr, dieses Schauspiel umfaßt einen beträchtlichen Zeitraum: aber läßt uns der rasche Fortgang wohl die Muße, dieß zu berechnen? Wir sehen gleichsam die Schicksalsgöttinnen am sausenden Webstuhle der Zeit ihr düstres Gewebe fortwirken, und der Sturm und Wirbelwind der Ereignisse, welcher den Helden von der Versuchung zur Frevelthat, von dieser zu tausendfältigen Verbrechen, um ihren Erfolg zu behaupten und so unter wechselnder Gefahr zu seinem Untergange im heldenmüthigsten Kampfe treibt, reißt auch unsre Theilnahme unwiderstehlich mit sich fort. Eine solche tragische Darstellung gleicht dem Gange eines Kometen, der anfangs kaum sichtbar, nur dem Sternkundigen bedeutend, in nebelichter Ferne am Himmel erscheint, bald aber mit so unerhörter immer wachsender Geschwindigkeit dem Mittelpunkt unsers Weltsystems sich entgegen schwingt, daß er die Völker des Erdbodens schreckt, und, ehe man sich's versteht, mit seinem Unglück verkündenden Schweif das halbe Firmament überflammt.

Auf alle Wirkungen der Art, die aus dem allmälich beschleunigten Anwachs von etwas im Gemüth oder in der äußern Welt durch den Lauf der Zeiten hervorgehn, mußten die französischen Dichter der vorgeschriebenen Einheit der Zeit zulieb Verzicht leisten. Die Einheit des Orts beraubte sie bei der schlechten Ausschmückung der Bühne großentheils dessen, was in einem Schauspiele die Augen besticht. Zufällige Umstände mochten die Beobachtung dieser Regel noch mehr empfehlen, oder unumgänglich machen. Nach einer Aeußerung Corneilles *) sollte man vermuthen, die Maschi-

*) In seinem *Premier discours sur la Poesie dramatique* sagt er: Une chanson a quelquefois bonne grace; et dans les pièces de machines cet ornement est redevenu nécessaire pour remplir les oreilles du spectateur, *pendant que les machines descendent.*

nerie sei damals in Frankreich sehr schwerfällig und unvollkommen gewesen. Ferner war es allgemeiner Gebrauch, daß eine Anzahl vornehmer Zuschauer ihre Sitze auf der Scene selbst zu beiden Seiten hatten und den Schauspielern kaum eine Breite von zehn Schritten zu freier Bewegung übrig ließen. Regnard macht in seinem Zerstreuten eine lustige Beschreibung von dem Lärmen und Unfug, den die modischen Stutzer seiner Zeit auf diesem bevorrechteten Platze trieben, wie sie hinter dem Rücken der Schauspieler laut schwatzten und lachten, und die Aufmerksamkeit der Zuschauer störten, oder auf sich als die eigentliche Hauptsache bei'm Schauspiel ablenkten. Diese üble Gewohnheit dauerte noch zu Voltaires Zeiten fort, und er hat durch sein wiederholtes Eifern dagegen das Verdienst gehabt, bei Gelegenheit der Semiramis ihre Abschaffung zu bewirken. Wie hätte man es wagen dürfen, im Angesicht eines solchen unpoetischen, außer dem Stücke befindlichen, und sich doch ganz in seine Vorstellung eindrängenden Chors die Decoration zu verändern! Im Cid wechselt der Schauplatz offenbar im Verlauf desselben Aufzuges mehrmals, und doch wurde die Scene äußerlich nicht verändert. In den englischen und spanischen Schauspielen der damaligen Zeit war dieß zwar großentheils auch der Fall, allein man war über gewisse Zeichen übereingekommen, welche die Veränderung des Ortes andeuteten, und die gelehrige Einbildungskraft der Zuschauer folgte dem Dichter überall hin, wo er wollte. In Frankreich hingegen lauerten die jungen Herren, die auf der Bühne saßen, auf Gelegenheit, etwas Lächerliches zu entdecken; und da alle Theater-Effecte einer gewissen Ferne bedürfen, in der Nähe aber kahl erscheinen, so durfte man dergleichen gar nicht wagen, Alles wurde auf Gespräche zwischen wenigen Personen eingeschränkt,

und man unterwarf die Bühne den Förmlichkeiten eines Vorzimmers.

Der Schauplatz stellte denn auch wirklich meistens ein Vorzimmer vor, wenigstens einen Saal im Innern eines Pallastes. Da die Handlung der griechischen Tragödien immer auf offenen und majestätisch umgebenen Plätzen vorgeht, so haben die französischen Dichter die mythologischen Stoffe derselben schon in Ansehung des Schauplatzes nach neueren Hofsitten umgemodelt. In einem fürstlichen Schloß ist nichts Gewaltsames, keine Uebertretung des geselligen Anstandes erlaubt, und da in einem Trauerspiele die Sache nicht mit lauter Höflichkeiten abgehen kann, so wird jede kühne Thathandlung, jeder Gewaltstreich, alles Auffallende und sinnlich Wirkende hinter die Scene verlegt, und bloß in den Erzählungen der Vertrauten und anderer Boten angebracht. Und doch bemerkt schon Horaz, das durch das Gehör Mitgetheilte rege das Gemüth weit unkräftiger an, als was den treuen Augen dargeboten wird und was der Zuschauer sich selbst berichtet. Nur das Unglaubliche und gräuelhaft Empörende empfiehlt er dem Anblick zu entziehen. Es ist wahr, die dramatische Wirksamkeit des Sichtbaren kann sehr mißbraucht werden, und das Theater kann in einen lärmenden Tummelplatz bloß körperlicher Ereignisse ausarten, wo alsdann Worte und Geberdenspiel eine fast überflüßige Zugabe sind. Aber das entgegengesetzte Aeußerste, dem Auge gar keine Ueberzeugung zu gönnen, und immer auf etwas Abwesendes zu verweisen, ist sicher eben so wenig zu billigen. Bei manchen französischen Trauerspielen möchte den Zuschauer ein Gefühl anwandeln, als ob wirklich große Dinge vorgiengen, er säße aber gerade an einem übel gewählten Platze, um Augenzeuge davon zu sein. Es ist gewiß, daß es dem einleuchtenden

Nachdruck der dramatischen Darstellung sehr schadet, wenn wir Wirkungen gegenwärtig vor uns sehen von Ursachen, welche unsichtbar und in der Ferne bleiben. Beßer ist das Umgekehrte, die Ursache selbst zu zeigen, die Wirkung aber bloß berichten zu laßen. Wie nachtheilig das ältere Herkommen der tragischen Bühne in Frankreich für die theatralische Wirkung sei, hat Voltaire eingesehen; er dringt vielfältig auf reichere scenische Ausschmückung, und er selbst hat in seinen Stücken, und nach seinem Beispiel haben Andre manches dem Auge darzustellen gewagt, was zuvor für unschicklich oder lächerlich gegolten hätte. Allein ungeachtet dieser Versuche und der früheren des Racine in seiner Athalie ist die Mißgunst gegen die Augen jetzt mehr als je unter den tonangebenden Kunstrichtern eingerißen. Ueberall wo es etwas zu sehen giebt oder eine Handlung körperlich vollbracht wird, wittern sie ein Melodrama; und der Gedanke, daß das Trauerspiel, wenn man nicht über dessen Reinheit oder vielmehr kahle Reizlosigkeit wachte, allmälich mit dieser Gattung (worüber nachher noch ein Wort) zusammenschmelzen könnte, ist ihnen ein Gräuel.

Voltaire hat sich verschiedentlich Verletzungen der Einheit des Ortes erlaubt, aber doch nicht gewagt, die Regel selbst geradezu als unwesentlich anzugreifen. Er wünscht nur ihrer Auslegung eine größere Breite gegeben zu sehen. Es sei hinreichend, wenn die Handlung im Umfange eines Pallastes, ja einer Stadt, wenn auch in verschiedenen Theilen derselben, vorgehe. Nun verlangt er, um das Wechseln der Decoration zu ersparen, sie solle so eingerichtet sein, daß sie die verschiedenen Schauplätze zugleich umfaße. Er verräth hiebei sehr verworrene Begriffe von Architektur und Perspektive. Er beruft sich auf das Theater des Palladio zu Vicenza,

das er wohl schwerlich gesehen hatte: denn seine Vorstellung von diesem Theater, welches, wie schon bemerkt worden, selbst nur ein Mißverständniß der Einrichtung der antiken Scene ist, scheint sich ganz und gar auf mißverstandene Beschreibungen zu gründen. In seiner Semiramis, wo er zuerst seine Grundsätze hierüber recht in Ausübung brachte, ist er in den seltsamen Fehler verfallen, die Personen nicht an verschiedenen Oertern auftreten, sondern die Oerter sich wirklich zu den Personen hinbegeben zu laßen. Der Schauplatz im dritten Akt ist ein Kabinet; dieses Kabinet macht, nach Voltaires eignen Worten, (wohl gemerkt, ohne daß die Königin es verläßt) einem großen prächtig geschmückten Saale Platz. Neben dem hier befindlichen Thron hat auch das Mausoleum des Ninus, welches sich anfangs auf einem offenen Platze, vor dem Pallast und dem Tempel der Magier gegenüber, befand, Mittel gefunden sich einzuschleichen. Nachdem es sein Gespenst, zum Schrecken vieler Anwesenden, an das Tageslicht gebracht und wieder eingenommen hat, begiebt es sich im folgenden Akt an seine alte Stelle, wo es vermuthlich seine Obelisken zurückgelaßen hatte. Im fünften Akte sieht man, daß es sehr weitläuftig und mit unterirdischen Gängen eingerichtet war. Welch ein Aufheben würden die französischen Kritiker machen, wenn ein Ausländer sich solche Ungereimtheiten hätte zu Schulden kommen laßen!

Auch im Brutus haben wir ein Beispiel von diesem Herumwandern des Schauplatzes mit den Personen. Vorn wird eine weitläuftige Decoration angegeben: der Senat ist zwischen dem capitolinischen Tempel und dem Hause des Brutus unter freiem Himmel versammelt. Nachher, als die Versammlung aufgehoben wird, bleiben Arons und Albin allein zurück, und nun heißt es: qui sont supposés être en-

trés de la salle d'audience dans un autre appartement de la maison de Brutus. Wie meint dieß der Dichter? Soll sich der Schauplatz verwandeln ohne leer zu sein, oder muthet er der Einbildungskraft der Zuschauer zu, gegen das Zeugniß ihrer Sinne die ganz anders geschmückte Scene für ein Zimmer zu halten? Und wie wird aus dem anfänglich beschriebenen Platze ein Audienzsaal? Diese Decoration versteht Taschenspielerkünste, oder sie hat ein schlechtes Gedächtniß.

Ueberhaupt ist die Einheit des Ortes von den französischen Dichtern sowohl als andern, welche dieses System von Regeln befolgen, selbst im Lustspiel oft sehr unbefriedigend beobachtet worden. Die Scene wechselt zwar nicht, aber es gehen Dinge darauf nach einander vor, die eben nicht an demselben Orte zu geschehen pflegen. Wie unwahrscheinlich ist es, wenn sich die Leute gerade da ihre Geheimnisse anvertrauen, wo sie ihre Feinde in der Nähe wißen, oder wenn man gegen einen Fürsten in dessen eignem Vorgemache Verschwörungen anzettelt! Man legt eine große Wichtigkeit darauf, daß die Bühne niemals im Verlauf eines Aufzuges leer bleibe. Dieß nennt man die Scenen binden. Es wird aber oft nur sehr zum Scheine beobachtet, indem die Personen des vorhergehenden Auftrittes in demselben Augenblick zu einer Thür hinausgehn, während die des nächsten auf der andern Seite eintreten. Ferner sollen sie nicht ohne einen deutlich erwähnten Grund kommen und weggehen; für das letzte wird besonders gesorgt: man schickt die Vertrauten auf Botschaften aus, heißt auch wohl Personen von gleichem Range ausdrücklich, nicht immer auf's höflichste, sich entfernen. Bei allem dem sind die Bestimmungen des Ortes, wo Alles vorgeht, oft so schwankend und widersprechend, daß ein deutscher Schriftsteller (Joh. Elias Schlegel in seinen Ge-

danken zur Aufnahme des dänischen Theaters) treffend gesagt hat, von vielen Stücken könne die Angabe des Schauplatzes unter dem Personen-Verzeichniß nicht anders lauten, als: die Scene ist auf dem Theater.

Diese Unbequemlichkeiten entspringen fast unvermeidlich aus der ängstlichen Beobachtung der griechischen Regeln unter ganz veränderten Umständen. Um einer vermeinten Unwahrscheinlichkeit zu entgehen, die in dem Ueberspringen von einer Zeit und einem Ort zum andern liegen sollte, hat man sich nicht selten in wirkliche und bedeutende Unwahrscheinlichkeiten verwickelt. Man findet tausendmal Anlaß, darauf anzuwenden was die Akademie in ihrer Beurtheilung des Cid über die Häufung so vieler Vorfälle in dem Zeitraum von vier und zwanzig Stunden sagt: „aus Furcht gegen die Regeln der Kunst zu verstoßen, hat der Dichter „lieber gegen die Regeln der Natur verstoßen wollen.“ Allein dieser eingebildete Widerspruch zwischen Natur und Kunst kann nur in einer sehr niedern Ordnung von Kunstbegriffen vorkommen.

## Neunzehnte Vorlesung.

(Fortsetzung.) Behandlung der mythologischen und der historischen Stoffe im französischen Trauerspiel. Begriffe von tragischer Würde. Beobachtung der Convenienzen. Falsches System der Expositionen.

Ich komme jetzt auf einen wichtigeren Punkt, nämlich auf die der Beschaffenheit der Stoffe nicht immer angemeßene Behandlung. Die griechischen Tragiker wählten, wenige Ausnahmen abgerechnet, durchgängig Gegenstände aus ihrer einheimischen Mythologie. Die französischen Trauerspieldichter entlehnen die ihrigen zuweilen aus der alten Mythologie, weit öfter jedoch aus der Geschichte fast aller Zeiten und Völker, und ihre Behandlung der mythologischen Stoffe ist nur allzu oft nicht wahrhaft mythologisch, der historischen nicht recht historisch. Ich erkläre mich deutlicher. Der Dichter, der eine alte mythologische, d. h. durch heiligende Ueberlieferung an den religiösen Volksglauben der Griechen angeknüpfte Fabel wählt, sollte sich und seine Zuschauer nun auch ganz in den Geist des Alterthums versetzen: er sollte uns die einfältigen Sitten des heroischen Zeitalters gegenwärtig erhalten, vermöge deren so gewaltsame Leidenschaften und Thaten glaublich sind; seine Personen sollten den

Göttern noch so nahe erscheinen, als sie durch Abstammung und häufigen unmittelbaren Verkehr nach dem Glauben der Alten waren; das Wunderbare der griechischen Religion sollte also nicht geflißentlich vermieden und gespart, sondern der Einbildungskraft der Zuschauer zugemuthet werden, sich ganz und gar in den Glauben daran zu versetzen. Die französischen Dichter hingegen haben den mythologischen Helden und Heldinnen die Verfeinerung der großen Welt und heutige Hofsitten geliehen; sie haben, da jene Heroen Fürsten waren (Hirten der Völker, wie Homer sie nennt), ihre Lagen und Absichten nach einer berechneten Politik motiviert, und das Costum, nicht bloß das gelehrte antiquarische, sondern das charakteristische Costum überall verletzt. In der Phädra soll diese Fürstin nach dem geglaubten Tode des Theseus zur Regentin für ihren unmündigen Sohn erklärt werden. Wie wäre dieß nach den damaligen Verhältnissen der griechischen Frauen möglich gewesen? Es versetzt uns in die Zeiten einer Kleopatra. Hermione befindet sich ganz allein ohne den Schutz eines Bruders oder Vaters am Hofe des Pyrrhus, ja in seinem Pallast, und dennoch ist sie nicht mit ihm vermählt. Bei den Alten, und nicht bloß in der homerischen Zeit, bestand die Vermählung eben darin, daß die Braut in das Haus des Bräutigams abgeholt ward. Aber die Lage der Hermione mag immerhin in dem Gebrauch der europäischen Höfe eine Rechtfertigung finden, so ist sie nichts desto weniger aller weiblichen Würde zuwider, und wird dadurch noch weit unschicklicher, daß Hermione den spröden Pyrrhus liebt, und mit aller Gewalt auf die Vermählung dringt. Wie glauben wir wohl, daß Griechen über dieß dreiste unsittsame Entgegentreten geurtheilt haben würden? Freilich möchten es französische Zuschauer eben so anstößig finden, wenn man

ihnen die Andromache in der Lage zeigte, wie bei'm Euripides, wo sie als Kriegsgefangene den Besitz ihrer Person an den Besieger ihres Vaterlandes verloren hat. Wenn die Sinnesart zweier Völker so durchaus verschieden ist, warum quält man sich, die in den Sitten des einen gegründeten Geschichten nach denen des andern zuzustutzen? Was man stehen läßt, wird allemal eine schreiende Mißhelligkeit mit demjenigen machen, was man umgemodelt hat; und Alles umzumodeln ist entweder unmöglich, oder man könnte dann lieber gleich von vorn herein erfinden. Die Umstände der Fabeln zu verändern, haben sich die griechischen Tragiker allerdings und mit einer großen Breite erlaubt, allein immer den allgemeinen für das heroische Zeitalter geltenden Annahmen gemäß. Die Charaktere hingegen haben sie immer so gelaßen, wie die Sage und frühere Dichtung sie ihnen überliefert hatte, vermöge deren die Schlauheit des Ulysses, die Weisheit Nestors, der Jähzorn Achills fast sprichwörtlich geworden war. Horaz schärft diese Regel ganz besonders ein. Wie unähnlich ist der Achilles in Racines Iphigenia dem homerischen! Aber die ihm zugeschriebene Galanterie ist nicht bloß ein Verstoß gegen den Homer, sondern sie macht die ganze Geschichte unwahrscheinlich. Sind Menschenopfer unter einem Volke wohl denkbar, dessen erste Häupter und Helden so empfänglich für die zartesten Empfindungen sind? Vergeblich macht man die mächtige Triebfeder der Religion geltend: die Geschichte lehrt uns, daß eine grausame Religion sich immer zugleich mit den Sitten mildert.

Das Wunderbare hat man in diesen neueren Behandlungen alter Fabeln, als unserm Glauben fremd, möglichst zu entrathen gesucht. Allein, wenn wir einmal aus einer Welt, wo es mit zur Ordnung der Dinge gehörte, in eine

ganz prosaische und historisch begreifliche Welt hinüber gerückt sind, so findet uns ein Wunder, welches der Dichter nun doch vereinzelt stehen laßen mußte, um desto ungläubiger. Im Homer und den griechischen Tragikern geschieht Alles vor dem Angesicht der Götter, und wenn sie sichtbar oder durch eine wundervolle Wirkung hervortreten, so befremdet es uns nicht. Diesen Eindruck kann hingegen alle aufgewandte Kunst der neueren Dichter, alle Beredsamkeit ihrer Erzählungen nicht wehren. Beispiele sind überflüßig, jedes würde die Sache darthun. Doch will ich beiläufig bemerken, wie seltsam sich der sonst so besonnene Racine bei solcher Gelegenheit in einen Widerspruch verwickelt hat. Er nimmt von der Entstehung der Sage, Theseus sei in die Unterwelt hinabgestiegen, um für seinen Freund Pirithous die Proserpina zu entführen, die historische Erklärung des Plutarch an, von seiner Gefangenschaft bei einem thrakischen Könige, dessen Gemahlin er aus eben dem Antriebe hatte entführen wollen. Hierauf gründet er das anfangs verbreitete Gerücht vom Tode des Theseus. Dennoch läßt er zugleich in einer Rede der Phädra die fabelhafte Ueberlieferung als eine frühere That des Helden stehen.

> Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
> Volage adorateur de mille objets divers,
> Qui va du dieu des morts déshonorer la couche.

Wie viele Frauen wollte denn Theseus für den Pirithous entführen? Da hilft sich Pradon beßer, der den Theseus auf die Frage eines Vertrauten, ob er wirklich in der Unterwelt gewesen sei, antworten läßt: wie ein vernünftiger Mensch sich doch nur etwas so Abgeschmacktes überreden könne! Er habe den Volks-Aberglauben benutzt, und dieses Gerücht in politischen Absichten ausgestreut.

So viel von der Behandlung der mythologischen Stoffe. Bei den historischen tritt erstlich dasselbe ein, daß nämlich die damaligen französischen Sitten häufig den ächten der Personen untergeschoben sind, und die Charaktere nicht genugsam die Farbe ihres Zeitalters und ihrer Nation an sich tragen. Es kommt aber noch ein andrer nachtheiliger Umstand hinzu. Ein mythologischer Stoff ist schon poetisch und für eine neue poetische Bearbeitung zubereitet. Im französischen Trauerspiel verlangt man, wie im griechischen, gleichmäßige durchgängige Würde, ja die französische Sprache ist darin noch weit ekler, daß unendlich Vieles in der Poesie gar nicht erwähnt werden darf. Bei der Geschichte ist man aber auf einem prosaischen Gebiet, und die Wahrheit des Gemäldes fordert Bestimmungen, Umstände, Züge, zu denen man mehr oder weniger von der Höhe des tragischen Kothurns herabsteigen muß, wie denn auch Shakspeare, der vollkommenste historische Dramatiker, dieß ohne Bedenken gethan hat. Die französischen Dichter haben sich hiezu nicht entschließen wollen, und so fehlt es ihrer Darstellung oft an belebenden Ausmalungen, oder sie müßen sich, wenn ein halsstarrig prosaischer Umstand endlich doch erwähnt werden muß, mit künstlichen Umschreibungen helfen.

Ueber die tragische Würde der Geschichten haben besondre Grundsätze geherrscht. Corneille war auf dem besten Wege von der Welt, als er den Cid, eine Geschichte aus dem Mittelalter, bei einem verwandten Volke vorgefallen, eine Geschichte, worin durchaus ritterliche Liebe und Ehre herrscht, deren Hauptpersonen nicht einmal von fürstlichem Range sind, auf die Bühne brachte. Eine Menge Vorurtheile über das tragische Ceremoniel wären von selbst weggefallen, wenn man diesem Beispiele gefolgt wäre; durch

größere Wahrheit, durch verständliche, aus der noch geltenden Sinnesart entlehnte Motive, wäre das Trauerspiel dem Herzen befreundeter geworden; die Beschaffenheit der Gegenstände würde von selbst von der steifen Beobachtung mißverstandener Regeln der Alten abgelenkt haben, wie sich denn Corneille auch nirgends weiter davon entfernt hat, als gerade in diesem Stück, freilich in Nachfolge seines spanischen Vorbildes; mit Einem Wort, das französische Trauerspiel hätte national und wahrhaft romantisch werden können. Aber ich weiß nicht, welcher ungünstige Stern waltete: Corneille gieng, ungeachtet des außerordentlichen Glücks, welches sein Cid machte, keinen Schritt weiter, und fand auch bei dem gemachten Versuche keine Nachfolger. In der Zeit Ludwigs des Vierzehnten galt es für ausgemacht, die französische, ja überhaupt die neu-europäische Geschichte sei zur tragischen Behandlung untauglich. Man warf sich also in die alte Universalgeschichte: außer den Römern und Griechen suchte man bei den Assyriern, Babyloniern, Persern, Aegyptern u. s. w. nach oft sehr unbekannten Vorfällen herum, um sie für die tragische Bühne auszukleiden. Racine machte einen, wie er selbst eingesteht, gewagten Versuch mit den Türken; es glückte, und seitdem gestand man den Türken, diesem barbarischen Volk, bei welchem oft die Gewöhnungen des rohesten Despotismus und der niedrigsten Sklaverei in derselben Person vereinigt sind, und das von der Liebe nur die üppigste Sinnlichkeit kennt, die nöthige tragische Würde zu, die man den Europäern absprach, ungeachtet ihre Religion, ihr Ehrgefühl und ihre Achtung für das weibliche Geschlecht sie hätte empfehlen sollen. Allein eigentlich waren es nur die neueren und insbesondere die französischen Namen, welche man als untragisch und unpathetisch nicht dulden

wollte, denn sonst wurden damals die Helden des Alterthums in einheimischer Tracht gespielt, und die antiken Namen und Umgebungen waren meistens nur eine leichte Verkleidung, unter der sich ganz moderne französische Charaktere deutlich erkennen laßen. Racines Alexander ist freilich sehr unhistorisch, aber die Darstellung wird ziemlich natürlich herauskommen, wenn man sich etwa den großen Condé darunter denkt. Und wem fällt bei Titus und Berenice nicht Ludwig der Vierzehnte und die Herzogin de la Valliere ein? Hat der Dichter doch selbst schmeichelnd auf seinen Monarchen angespielt. Voltaire drückt sich etwas stark aus, wenn er sagt, in den Trauerspielen, welche auf Racine gefolgt, glaube man die Romane der Mlle. Scuderi zu lesen, welche unter dem Namen von Helden des Alterthums Bürger von Paris schildern. Er zielte hiemit wohl besonders auf Crebillon. Corneille und Racine, wie sehr sie auch in der Denkart ihrer eignen Nation befangen waren, sind doch zuweilen zu wahrhaft objectiven Darstellungen durchgedrungen. Meisterhaft schildert Corneille im Cid die Spanier; dieß ist begreiflich: er hatte an der Quelle geschöpft. Bis auf die Erbsünde der Galanterie gelang es ihm auch ziemlich gut mit den Römern: eine Seite ihres Charakters faßte er wenigstens, den vorherrschenden Patriotismus, den unbiegsamen Freiheitsstolz, das großartig politische Gemüth. Alles dieß ist freilich, ungefähr wie bei'm Lucanus, mit einem gewissen Schwulst und selbstbewußten Pomp überkleidet. Die schlichte republikanische Strenge, die religiöse Demuth konnte er nicht erreichen. Racine hat die Sitten des verderbten Roms unter den Kaisern, und die zuerst noch schüchtern ausbrechende Tyrannei Neros vortrefflich geschildert. Zwar hatte er, wie er es selbst mit Dank

erkennt, den Tacitus zum Vorgänger; allein es ist immer ein großes Verdienst, den Geschichtschreiber so gut in Poesie zu übersetzen. Auch den Geist der hebräischen Geschichten hat er im Ganzen richtig gefaßt: hier leitete ihn religiöse Ehrerbietung, die der Dichter gewissermaßen immer zu seinem Gegenstande hinzu bringen sollte. Weniger ist es ihm mit den Türken gelungen: Bajazet liebt ganz auf europäische Weise; die blutdürstige Politik des despotischen Orients ist zwar in dem Vezier recht gut geschildert: aber das Ganze ist gleichsam eine auf den Kopf gestellte Türkei, wo die Weiber, statt Sklavinnen zu sein, das Regiment an sich gerißen haben, was denn so abscheulich ausfällt, daß man sich daraus die Lehre ziehen möchte, die Türken hätten wohl so Unrecht nicht, die Frauen unter Schloß und Riegel zu halten. Auch Voltairen ist es meines Bedünkens im Mahomet und der Zaire nicht beßer gelungen: überall fehlen die glühenden Farben der morgenländischen Phantasie. Voltaire hat indessen das bedeutende Verdienst, daß er auf eine mehr historische Bearbeitung der Gegenstände drang und öfter hinarbeitete; und dann, daß er die neu-europäischen ritterlichen und christlichen Charaktere, die man seit dem Cid ausgeschloßen hatte, wiederum für die tragische Bühne adelte. Sein Lusignan und Nerestan gehören zu seinen wahrsten, rührendsten und edelsten Schöpfungen; sein Tancred, wiewohl es dem Ganzen der Erfindung etwas an Haltung fehlt, wird immer persönlich die Herzen für sich gewinnen, wie sein Namensbruder im Tasso. Alzire ist von Seiten der historischen Bedeutung sehr vorzüglich. Merkwürdig ist es, daß Voltaire mit seinem rastlosen Umhersuchen nach tragischen Stoffen wirklich die Weltumseglung vollendet hat: denn, wie dort die amerikanischen Völker der andern Hemisphäre, bringt er in sei-

nem Dschingiskan, vom äußersten Ende der unsrigen her, Chinesen auf die Bühne, welche doch schon durch getreue Beobachtung der Kleidertracht beinahe zu komischen oder grotesken Figuren gestempelt werden.

Leider kam Voltaire mit seiner beabsichteten Umgestaltung des Theaters zu spät: Vieles war schon durch den längst hergebrachten engen Zuschnitt verdorben, und das Vorurtheil, welches auf die Beobachtung äußerlicher Regeln und Schicklichkeiten eine ganz unverhältnißmäßige Wichtigkeit legt, hatte sich, wie es scheint, unwiderruflich festgesetzt.

Nächst den Regeln über den äußern Mechanismus, die man von den Alten auf Glauben angenommen hatte, waren es besonders die herrschenden einheimischen Begriffe von geselliger Schicklichkeit, was die französischen Dichter bei der Ausübung ihres Talentes hemmte, und ihnen in vielen Fällen die höchste tragische Wirkung unerreichbar machte. Die Aufgabe des Dramatikers ist, die poetische Form mit Natur und Wahrheit zu verbinden, und also muß nicht schon gleich in jene etwas hineingelegt werden, was diese ausschließt. Das französische Trauerspiel hatte sich seit Richelieu unter Begünstigung des Hofes entwickelt; seine Scene sogar hatte, wie wir gesehen haben, die Gestalt eines Vorzimmers. In einer solchen Atmosphäre werden die Zuschauer dem Dichter leicht den Gedanken aufdringen, als gehöre die Höflichkeit mit zu den ursprünglichen und wesentlichen Bestandtheilen der Menschheit. Im Trauerspiel gerathen die Menschen durch die furchtbarsten Kämpfe an einander, sie werden mit dem Unglück handgemein; da kann man nur idealische Würde von ihnen fordern, von der Beobachtung feiner geselligen Rücksichten sind sie durch ihre Lage losgesprochen. So lange sie noch Besonnenheit genug haben, diese nicht zu verletzen,

so lange sie nicht von der Hingegebenheit des Schmerzes und der Gemüthsverwirrung ganz übermeistert erscheinen, kann auch die innigste Rührung nicht eintreten. Immerhin mag der Dichter für seine Personen die Sorgfalt hegen, die Cäsar für sich selbst nach empfangenem Todesstreich, nämlich anständig zu fallen. In widerwärtiger Nacktheit soll er uns die menschliche Natur nicht zeigen. Schön sollen auch die zerreißendsten und furchtbarsten Aeußerungen noch sein, irgend etwas muß sie über die gemeine Wirklichkeit adeln. Dieses Wunder leistet die Poesie: sie hat unaussprechliche Seufzer, unmittelbare Laute des tiefsten Schmerzes, in denen doch noch etwas Melodisches ist. Nur eine gewisse sorgfältig geputzte Schönheit verträgt sich nicht mit dem wahrsten Ausdruck. Und diese Schönheit wird doch gerade von dem Stil eines französischen Trauerspiels gefordert. Etwas liegt schon in der Beschaffenheit ihrer Sprache und ihres Versbaues. Die französische Sprache ist mancher Kühnheiten durchaus unfähig, sie hat wenig dichterische Freiheit, und trägt die ganze grammatische Gebundenheit der Prosa in die Poesie über. Ihre Dichter haben dieß oft anerkannt und beklagt. Ferner ist der Alexandriner mit seinen gepaarten Reimen, mit seinen gleichlangen Hemistichien ein sehr symmetrisches eintöniges Silbenmaß, welches sich weit beßer zum Vortrage antithetischer Sprüche schickt, als zu einer musikalischen Malerei der Leidenschaft mit ihrem ungleichen, abgerißnen, irren Gedankengange. Aber die Hauptsache liegt in einem Nationalzuge, in dem geselligen Bestreben sich nie in Gegenwart Anderer zu vergeßen, sich immer so vortheilhaft zu zeigen als möglich. Man hat oft bemerkt, daß im französischen Trauerspiel der Dichter in den Reden der Personen allzu sehr durchschimmert, daß er ihnen seine Gegenwart des

Geistes, seine besonnene Reflexion über sie, und endlich seine Begierde zu glänzen leiht. Wenn man die meisten ihrer tragischen Reden genau prüft, so wird man finden, daß sie selten so beschaffen sind, als ob die Personen ganz unbefangen allein oder unter einander sprächen und handelten, man wird meistens irgend etwas daran entdecken, wodurch sie mehr oder weniger merkbar gegen den Zuschauer hinausgekehrt sind. Zur innigsten Theilnahme ist erforderlich, daß man mit den Personen vertraut sei; und wie ist dieß möglich, wenn man sie immer in das Joch ihrer Absichten und Bestrebungen, oder noch schlimmer, einer unnatürlichen und angemaßten Charaktergröße eingespannt sieht. Man muß sie in den Zwischenräumen des Vorsätzlichen und Selbstbewußten belauschen, wo sie mit sich allein zu sein glauben und sich sorglos gehen laßen.

Beredsamkeit darf und muß zwar auch im Trauerspiel vorkommen, aber in so fern sie etwas künstlich Geordnetes, Vorbereitetes ist, nur dann, wenn der Redende Faßung genug dazu hat; für die hingerißene Leidenschaft paßt nur die unbewußte und unwillkürliche Beredsamkeit. Der wahre begeisterte Redner wird sich über seinem Gegenstande vergeßen. Rhetorik nennen wir es, wenn er, mehr als an die Sache, an sich und seine selbstgefällige Kunst denkt. Rhetorik, und zwar Rhetorik in Hoftracht, statt der Eingebungen edler, aber einfacher unverkünstelter Natur, herrscht allzusehr in vielen Stellen französischer Trauerspiele, besonders in denen des Corneille; denn Racine und Voltaire haben sich der wahren Darstellung eines zerrißenen Gemüths oft weit mehr genähert. Wenn der tragische Held sein Unglück schon in Antithesen und sinnreichen Gedankenspielen zurecht gelegt hat, so können wir unser Mitleiden sparen. Jene conventionelle Würde ist

gleichsam ein Panzer, welcher verhütet, daß der Schmerz nicht bis in's Innerste dringen kann. Wegen Beibehaltung dieses festlichen Aufputzes in Lagen, wo die hingegebenste Selbstvergeßenheit natürlich wäre, hat Schiller witzig genug die Helden im französischen Trauerspiel mit den Königen auf altfränkischen Kupferstichen verglichen, welche sich mit Mantel, Krone und Scepter zu Bett legen.

Die gesellige Ausbildung waltet in der gesammten wissenschaftlichen und künstlerischen Cultur der Franzosen vor. Gesellige Ausbildung schärft den Sinn für das Lächerliche, und darum wird sie, bis zur Ueberverfeinerung getrieben, für den Enthusiasmus tödlich. Denn für den Unempfänglichen hat aller Enthusiasmus, alle Poesie eine lächerliche Seite. Wenn nun eine solche Denkart bei einer Nation allgemein geworden ist, so wird eine gewisse negative Kritik eintreten. Tausenderlei muß man vermeiden, und darüber wird das Höhere vergeßen, was man eigentlich leisten sollte. Die Furcht vor dem Lächerlichen ist das Gewißen der französischen Dichter; sie hat ihre Flügel beschnitten, ihren Schwung gelähmt. Und gerade bei der ernsthaftesten Gattung der Poesie mußte diese Furcht sie am meisten ängstigen, denn die Aeußersten gehen in einander über, und sobald das Pathos mißlingt, stellt sich auch gleich das Lachen und die Parodie ein. Es ist belustigend, Voltaires unendliche Seelenangst wegen einer Parodie, womit seine Semiramis auf dem italiänischen Theater bedroht ward, zu sehen. In einer Bittschrift an die Königin macht dieser Mensch, der sein Leben damit hingebracht, über alles Große und Ehrwürdige Possen zu treiben, seine Stelle unter der Hausdienerschaft des Königs als einen Anspruch geltend, gegen einen sehr erlaubten Spaß höheren Orts ein Verbot auszuwirken. Da

die witzigen Köpfe der Franzosen sich erlaubt haben, Alles in der Welt, und besonders die Geisteswerke andrer Nationen zu bespötteln, so wird man uns unsererseits auch wohl gönnen, uns gelegentlich daran zu ergötzen, wenn wir sehen, daß bei aller Sorgfalt ihre Trauerspieldichter der Klippe, die sie am meisten scheuten, dennoch dann und wann nicht haben entgehen können. Lessing hat das Lächerliche, wo es sich in der Anlage selbst findet, an der Rodogüne, Semiramis, Merope und Zaire, mit siegreichem Witze verfolgt. Es wäre sowohl hierin, als in Absicht auf einzelne lächerliche Wendungen, eine reiche Nachlese zu halten *). Allein

*) Wenige Beispiele der letzten Art mögen hinreichen. Eine der ersten Stellen verdienen die Zeilen, womit Theseus im Oedipus des Corneille seine Rolle eröffnet:

Quelque ravage affreux qu' étale ici la peste,
L' absence aux vrais amans est encore plus funeste.

Eben so bekannt sind folgende aus seinem Otho:

Dis moi donc lorsqu' Othon s' est offert à Camille,
A-t-il paru contraint? a-t-elle été facile?
Son homage auprès d' elle a-t-il eu plein effet?
Comment l'a-t-elle pris, et comment l'a-t-il fait?

wo es fast unbegreiflich ist, daß der Dichter nichts Unheimliches verspürt hat, besonders da er die Vertraute antworten läßt: J'ai tout vu. Daß Attila mit den von ihm abhängigen Königen als mit nichtsnutzigem Gesinde umgeht,

Ils ne sont pas venus, nos deux rois; qu'on leur die
Qu'ils se font trop attendre, et qu'Attila s'ennuie,
Qu'alors que je les mande, ils doivent se hâter.

mag seine sehr ernsthafte und wahre Seite haben, aber durch den Ausdruck, und besonders als Eröffnung des Stückes, kommt es ungemein lustig heraus. Ueberhaupt lebte Corneille in Ansehung des Lächerlichen noch in einer großen Unschuld; die Welt ist seitdem mehr gewitzigt worden. Auch wenn man dasjenige abrechnet, was ihm nicht zu Schulden kommt, weil es bloß von der veralteten

Lessing richtet überhaupt gegen die französische Bühne eine weit schonungslosere Polemik, als uns gegenwärtig wohl angebracht scheinen würde. Zu der Zeit, als er die Dramaturgie herausgab, sah man fast keine andere als französische

Sprache herrührt, bleibt noch beträchtlich viel übrig. Besonders in die zahlreichen Stücke, welche nicht zu seinen Meisterwerken gerechnet werden, darf man, um dergleichen Züge zu treffen, fast nur auf's Gerathewohl hineingreifen. Racine war durch die ihm natürliche Feinheit und Mäßigung weit mehr vor dieser Gefahr gesichert. Doch ist ihm hier und da noch Manches entschlüpft. Wir rechnen dahin z. B. die ganze Rede, worin Theramenes seinen Zögling Hippolyt ermahnt, sich der Liebe zu ergeben. Das Lächerliche erreicht seinen Gipfel in den Zeilen:

Craint-on de s'égarer sur les traces d'Hercule?
Quels courages Venus n'a t-elle pas domtés?
Vous même, *où seriez-vous,* vous qui la combattez,
Si toujours Antiope, à ses lois opposée,
D'une *pudique* ardeur n'eût brûlé pour Thésée?

In der Berenice empfängt Antiochus seinen Vertrauten, den er abgeschickt hat, um der Königin seinen Besuch anzumelden, mit den Worten: Arsace, rentrerons-nous? Dieses demüthige Harren im Vorzimmer würde schon einer Person im Lustspiel wenig Würde laßen, für einen tragischen Helden, selbst vom zweiten Range, ist es eine gar zu klägliche Stellung. Nachher sagt Antiochus zur Königin:

Je me suis tû cinq ans,
Madame, et vais encor me taire plus long tems:

Und um seinen Vorsatz sogleich durch die That zu bewähren, sagt er hierauf fünfzig Verse in Einem Athem. — Wenn Orosman zu Zairen, die er mit europäischer Zartheit zu lieben vorgiebt, sagt:

Je sais que notre loi, favorable aux plaisirs
Ouvre un champ sans limite *à nos vastes désirs*;

so ist es noch unschicklicher als lächerlich. Aeußerst lustig aber ist Zaires Antwort an ihre Vertraute, die sie daran erinnert, sie sei Christin:

Ah! que dis-tu? pourquoi rappeler mes ennuis?

Uebrigens ist Voltaire in Vermeidung des Lächerlichen weit behutsamer als seine Vorgänger: ganz natürlich, weil eben in seinem

Trauerspiele auf unsern Schaubühnen, und das übertriebene Ansehen dieser für klassisch geltenden Muster war noch unbestritten. Jetzt hat sich der Nationalgeschmack so entschieden dagegen erklärt, daß eher Alles, als dessen Irreleitung nach dieser Seite hin zu besorgen ist.

Die französischen Dramatiker haben es, sagt man ferner, nicht bloß mit einem in Absicht auf die Einmischung gemeiner Züge äußerst ekeln, und für das Lächerliche reizbaren, sondern auch mit einem sehr ungeduldigen Publikum zu thun. Wir wollen ihnen immer diese Schmeichelei hingehen laßen, die sie sich selbst machen; denn ohne Zweifel ist doch die Meinung, diese Ungeduld zeuge von schneller Faßungskraft und Aufgewecktheit des Geistes. Es dürfte aber noch eine andere Deutung haben: alle Oberflächlichkeit, und besonders die innere Leerheit an Gemüth treibt sich in eilfertiger Ungeduld umher. Wie dem auch sei, dieß hat auf den Bau ihrer Stücke zum Theil einen vortheilhaften, zum Theil auch nachtheiligen Einfluß gehabt. Vortheilhaft, in so fern es sie genöthigt, alles Ueberflüßige wegzuschneiden, ohne Umschweife zur Hauptsache zu kommen, klar zu sein, zusammen zu drängen, jeden Augenblick so sehr als möglich geltend zu machen. Alles dieß sind gute theatralische Eigenschaften, und haben die französischen Trauerspiele denen im höchsten Grade empfohlen, welche Kunstwerke mehr mit dem nüchternen Verstande prüfen, als sich dabei der Einbildungskraft und dem Gefühl überlaßen. Nachtheilig, in so fern selbst Bewegung, Raschheit, Unterhaltung der Spannung, ununterbrochen fort-

Zeitalter die Sucht zu persiflieren am weitesten gieng. Man kann dreist behaupten, daß heut zu Tage ein einziger Vers von der Art, wie es deren hundert bei'm Corneille giebt, den Fall eines Stückes nach sich ziehen würde.

gesetzt, einförmig werden und ermüden. Es ist wie eine Musik, wovon das Piano gänzlich ausgeschloßen wäre, und worin auch der Unterschied zwischen forte und fortissimo durch den mißverstandnen Wetteifer der Spieler meistens aufgehoben würde. Ich finde zu wenig Ruhepunkte in ihren Trauerspielen, dergleichen ja in den alten Tragödien überall sind, wo das Lyrische eintritt. Es giebt im menschlichen Leben Augenblicke, die jedes religiöse Gemüth durch Sammlung in sich selbst und einen in die Vergangenheit und Zukunft geworfenen Blick feiert. Diese Heiligkeit des Moments finde ich nicht genug verehrt: der Handelnde, wie der Zuschauer, wird immer gleich zum Folgenden fortgetrieben; wenige Scenen wird man finden, wo ein bloßer Zustand, unabhängig von dem ursachlichen Zusammenhange ruhig entfaltend dargestellt wäre. Es wird immer nur darnach gefragt, **was** geschieht, und nicht genug nach dem **wie**. Und doch ist dieß für den Eindruck auf die Zeugen menschlicher Begebenheiten die Hauptsache. Deswegen sind auch die schweigenden Effekte von dem Gebiet ihrer Schauspielkunst fast gänzlich ausgeschloßen. Dem Schauspieler bleibt kaum eine andre Muße zur stummen Pantomime, als während der an ihn gerichteten langen Reden, wo sie ihn häufiger in Verlegenheit setzt, als zur Entwickelung seiner Rolle behülflich ist. Man ist zufrieden, wenn nur das Weben der Intrigue seinen raschen Takt ununterbrochen fortgeht, und zu dem Ende das Weberschiffchen der Anreden und Erwiederungen fleißig hin und her geworfen wird.

Die Ungeduld ist überhaupt keine gute Stimmung für die Empfängniß des Schönen. Auch die lebendigste Hervorbringung der Kunst, die dramatische Poesie, hat ihre contemplative Seite; und wo diese vernachläßigt wird, da erzeugt

die Darstellung statt der innern Musik, welche sie begleiten sollte, eben durch ihre rasche Lebhaftigkeit nur ein betäubendes Geräusch in unserm Gemüth.

Manche technische Unvollkommenheiten ihres Trauerspiels sind von den französischen Kunstrichtern selbst eingestanden worden, z. B. die Vertrauten. Jeder Held und jede Heldin schleppt regelmäßig einen mit sich, wie einen diensthabenden Kammerherrn oder eine Hofdame. In nicht wenigen Stücken zählt man drei bis vier dieser bloß leidenden Anhörer, die zuweilen sprechen, um ihrem Gönner etwas zu sagen, was er beßer wißen könnte, oder auch auf Botschaften geschickt werden. Die Vertrauten in den griechischen Tragödien, seien es nun bejahrte Pfleger und Pflegerinnen oder Diener, haben immer eigne charakteristische Bestimmungen, und die alten Tragiker wißen den Nothbehelf der Mittheilungen zwischen einem Helden und seinem Vertrauten, um uns den Gemüthszustand und die Absichten des ersten kennen zu lehren, so gut zu entbehren, daß sie sogar einen so bedeutenden und sprichwörtlich berühmten Freund, wie Pylades, als stumme Person einführen. Wie sehr man sich aber auch über die Vertrauten lustig gemacht hat, wie groß die Schmach sein mag, sie spielen zu müßen, so hat man sie doch bis auf Alfieri nie los zu werden gewußt.

Ein andres Ungemach sind die Expositionen oder Darlegungen der anfänglichen Lage der Sachen. Sie bestehen meistens in wohlgestellten, bei guter Muße vorgenommenen Eröffnungen gegen die Vertrauten. Eben jenes Publikum, dessen Ungeduld die Dichter und Schauspieler unter so scharfer Zucht hält, besitzt doch Langmuth genug, sich in weitläuftigen Abhandlungen auseinandersetzen zu laßen was sich anschaulich unter seinen Augen entwickeln sollte. Man gesteht ein, daß

selten eine Exposition tadellos ist, daß die Personen in ihren Reden weiter ausholen, als sie natürlicher Weise sollten, sich einander sagen, was sie gegenseitig schon wißen u. s. w. Ist die Sache verwickelt, so fallen sie oft sehr schwerfällig aus: von der des Heraklius und der Rodogüne wird einem in der That ganz wirblich im Kopfe. Chaulieu sagte von Crebillons Rhadamist: „Das Stück wäre vollkommen klar, „hätte es nicht die Exposition." Mir scheint aber ihr ganzes System der Exposition, sowohl im Trauerspiel als im höheren Lustspiel, nämlich ohne dramatische Bewegung gleich lehrend anzufangen, fehlerhaft. Der Zuschauer ist bei'm Aufziehen des Vorhangs fast unvermeidlich durch äußerliche Störungen zerstreut, seine Theilnahme ist noch nicht in Anspruch genommen, und nun verlangt der Dichter einen Vorschuß von Aufmerksamkeit für eine trockne Erörterung, den jener schwerlich zu bewilligen geneigt sein wird. Machten es die griechischen Dichter doch eben so, wird man einwenden. Die Sache war bei ihnen meistens sehr einfach, und die Zuschauer waren schon im Voraus unterrichtet; auch haben ihre Expositionen, die kunstlosen Prologe des Euripides ausgenommen, gar nicht den lehrhaft einschärfenden Ton der französischen, sondern es ist Leben und Bewegung darin. Wie vortrefflich exponieren dagegen Shakspeare und Calderon! Sie treffen gleich anfangs die Phantasie lebhaft, und wenn der Zuschauer schon gewonnen ist, dann bringen sie erst die nöthigen Entwickelungen des Vorausgesetzten an. Freilich ist dieß Mittel den französischen Trauerspieldichtern versagt, denen alles sichtbar Auffallende, alle körperliche Handlung so kärglich zugemeßen ist, und die daher dergleichen, um doch einige Steigerung zu haben, für die letzten Akte aufsparen müßen.

Um das Bisherige in der Kürze zusammen zu faßen:

die Franzosen haben ihr Trauerspiel nach einer strengen Idee zu bilden gesucht, sie haben aber statt dessen nur einen abstrakten Begriff aufgefaßt. Sie verlangten tragische Würde und Größe, tragische Situationen, Leidenschaften und Pathos, ganz nackt und rein, ohne allen fremdartigen Zusatz. Durch diese Entrückung aus seinen Umgebungen mußte alles dieß an seiner Wahrheit, Tiefe und Eigenthümlichkeit viel einbüßen, das Ganze ihrer Composition aber den lebendigen Reiz der Mannichfaltigkeit und einer freien Ausmalung entbehren, wie auch jene hinreißenden Wirkungen, die nur das leise Vorbereitete und allmälich unter freiwilligem Nachlaßen Anwachsende auf uns macht. Sie stehen in der Theorie der tragischen Kunst ungefähr auf dem Punkte, wo sie in der Gartenkunst zur Zeit des Lenotre standen. Das ganze Verdienst wird in einen der Natur durch die Kunst abgezwungenen Triumph gesetzt. Die Regelmäßigkeit begreifen sie bloß als eine abgezirkelte Symmetrie schnurgerader Baumgänge, beschnittener Hecken u. s. w. Vergeblich würde man sich bemühen, den Baumeistern solcher Gärten an einem englischen Park einen Plan, eine versteckte Ordnung begreiflich zu machen, und ihnen zu zeigen, wie eine Reihe von Landschaftsgemälden, die durch ihre Stufenfolge, ihren Wechsel und ihre Gegensätze einander heben, alle auf Erregung einer gewissen Gemüthsstimmung abzwecken.

## Zwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Anfängliche Benutzung des spanischen Theaters durch die französischen Dichter. Allgemeine Charakteristik des Corneille, Racine und Voltaire. Ueberſicht der wichtigsten Werke Corneilles.

Dauerhaft eingewurzelte Vorurtheile einer ganzen Nation sind selten zufällig, sondern stehen in Beziehung mit einer allgemeinen Mangelhaftigkeit der innern Anlagen, wovon auch die ausgezeichneten Geister, welche die übrigen lenken, nicht ganz ausgenommen sind. Man darf dergleichen Vorurtheile daher nicht bloß als Ursachen, man muß sie zugleich schon als bedeutsame Wirkungen betrachten. Wir geben gern zu, daß das enge Regeln-System, die zergliedernde Verstandes-Kritik, die französischen Trauerspieldichter gehemmt hat; indessen bleibt es immer zweifelhaft, ob sie aus eigner Neigung umfaßendere Kunstformen gewählt hätten, und wie sie sie ausgefüllt haben würden. An Mitteln und Talenten hat es den vorzüglichsten unter ihnen gewiß nicht gefehlt. Bei Beurtheilung des Einzelnen kann man ihnen nichts erlaßen; im Allgemeinen sollte man sie mehr beklagen als tadeln, und wo sie unter so ungünstigen Umständen dennoch das Vortreffliche geleistet, sie doppelt bewundern, wiewohl wir

keineswegs den Gemeinplatz zugestehen können, die überwundene Schwierigkeit gewähre Vergnügen, noch etwas Verdienstliches daran finden, daß ein Kunstwerk zugleich ein Kunststück sei. Nur die Anmaßung der Franzosen, sich aus ihrer Einseitigkeit heraus zu Gesetzgebern des Geschmacks für das ganze menschliche Geschlecht aufzuwerfen, muß mit dem gehörigen Nachdruck zurückgewiesen werden.

Von den Alterthümern der französischen Bühne habe ich das Nöthige schon in der Kürze berührt. Die Pflichten des Dichters wurden nach und nach immer strenger durch den Glauben an die Auctorität der Alten und an die Unfehlbarkeit des Aristoteles bestimmt. Sonst aber zog die Neigung ihre Dichter, so lange die dramatische Kunst in Frankreich noch nicht zu völliger Selbständigkeit durch eine einheimische Erziehung herangewachsen war, zum spanischen Theater hin. Sie ahmten es nicht bloß nach, sie entlehnten geradezu aus dieser Fundgrube sinnreicher Erfindung. Und dieß gilt nicht allein von der ältern Zeit unter Richelieu, es dauerte noch in der ganzen ersten Hälfte des Zeitalters Ludwigs des Vierzehnten fort; Racine ist vielleicht der älteste Dichter, der die Spanier gar nicht gekannt zu haben scheint, wenigstens gewiß keinen Einfluß von ihnen erfahren hat. Die Lustspiele des Corneille sind fast alle Bearbeitungen spanischer Stücke; unter den berühmt gebliebenen Werken der Cid und Don Sancho von Aragon. Das einzige Stück von Rotrou, das sich auf dem Theater behauptet, Wenceslas, ist nach Francisco de Roxas; die nicht ausgeführte Prinzessin von Elis von Moliere nach Moreto, Don Garcia von Navarra nach einem Ungenannten, das Festin de Pierre trägt seinen Ursprung an der Stirn; (es verräth zugleich Molieres Unkunde des Spanischen. Denn wie hätte

er bei einer nur leidlichen Kenntniß el convidad de piedra, der steinerne Gast, durch ‚das steinerne Gastmahl‘ übersetzen können, welches hier gar keinen Sinn hat, und nur allenfalls auf die Gastmähler des Midas passen würde?) die Werke des Thomas Corneille darf man nur ansehen, um sich zu überzeugen, daß sie, bis auf wenige, Bearbeitungen spanischer Stücke sind; eben so die älteren Arbeiten des Quinault, nämlich seine Komödien und Tragikomödien. Das Recht, aus dieser Quelle ohne Umstände zu schöpfen, war so hergebracht, daß die französischen Bearbeiter, bei ganz unverkleideter Entlehnung, sich gar nicht einmal die Mühe gaben, den Urheber des Originals zu nennen und einen Theil des Beifalls, den sie einernten mochten, an den wahren Eigenthümer zurück zu weisen. Nur bei'm Cid ist der Text des spanischen Dichters häufig angezogen worden, eben weil man dem Corneille das Verdienst der Originalität abstritt. Gewiß würde es ein belehrendes Geschäft sein, die Vorbilder aufzusuchen, wenn sie nicht zu den berühmteren gehören oder schon durch den Titel kenntlich sind, und eine Vergleichung mit den Nachbildungen anzustellen. Nur müßte man dabei anders zu Werke gehn, als Voltaire bei'm Heraklius, wo Garcia de la Huerta (in der Einleitung zu seinem Theatro hespañol) diesem eben so große Unwißenheit als empörende geflißene Verdrehung unwiderleglich aufgedeckt hat. Wenn die meisten dieser Bearbeitungen heut zu Tage in Frankreich wenig gefallen, so entscheidet dieß noch gar nicht gegen die Originale, an denen fast immer beträchtlich viel verdorben sein dürfte. Nichts ist verschiedener als der französische und der spanische Nationalcharakter, folglich auch als der Geist ihrer Sprache und Poesie. Der französischen ist die nüchternste Gebundenheit eigen; die spanische hat im entferntesten

Abendlande eine orientalische Ader, was sich leicht durch einen Rückblick auf ihre Geschichte begreift: sie berauscht sich in kühnen Bildern und Spielen des Witzes. Wenn man nun ihre Schauspiele dieses üppigen Schmuckes beraubt, aus der Farbenglut ihrer Romanzen und den musikalischen Variationen der Reimstrophen, worin sie abgefaßt sind, in die Eintönigkeit des Alexandriners zwängt, und etwa noch äußre Regelmäßigkeiten hinzufügt, sonst aber die Charaktere und Situationen dem Wesentlichen nach stehen läßt, so ist keine Uebereinstimmung mehr zwischen Inhalt und Behandlung; und es wird diejenige Wahrheit eingebüßt, die noch auf dem Gebiet des Phantastischen möglich ist.

Der Reiz der spanischen Poesie überhaupt besteht in der Verbindung von hohem begeistertem Ernst in Gefühlen, die eigentlich aus dem Norden abstammen, mit dem lieblichen Anhauch des Südens und dem blendenden Pomp des Orients. Corneille hatte Verwandtschaft mit dem spanischen Geiste, aber nur von der ersten Seite: man könnte ihn für einen in der Normandie erzogenen Spanier halten. Es ist zu beklagen, daß er nicht nach dem Cid, ohne sich an ein fremdes Vorbild anzulehnen, Gegenstände behandelt hat, wo er sich seinem Gefühl für ritterliche Ehre und Treue ganz hätte überlaßen können. Dagegen warf er sich in die römische Geschichte, und der strenge Patriotismus der älteren, die ehrgeizige Politik der späteren Römer, mußte ihm jene vertreten, und wurde gewißermaßen in deren Tracht gekleidet. Er gieng weit weniger darauf aus, Schrecken und Mitleiden, als Bewunderung durch die Charaktere, und Erstaunen durch die Lagen seiner Helden zu erregen. Er rührt fast nie, und kann nur selten erschüttern. Dabei, möchte ich sagen, hat er eine solche Vorliebe für die Bewunderung, daß es ihm

nicht genügt, sie für den Heldenmuth der Tugend zu gebieten, er nimmt sie eben sowohl für den Heldenmuth des Lasters in Anspruch, durch die Kühnheit, Seelenstärke, Gegenwart des Geistes und Erhabenheit über alle menschlichen Schwächen, womit er seine Verbrecher und Verbrecherinnen ausrüstet. Ja oft brüsten sich seine Personen in prahlerischem Stolze, ohne daß man sieht, worauf sie Ursache hätten stolz zu sein: sie sind eben stolz auf ihren Stolz. Man kann wohl nicht häufig sagen, daß man an ihnen Antheil nimmt: entweder scheinen sie es nicht nöthig zu haben bei so großen Hülfsquellen in sich selbst, oder sie verdienen es nicht. Den Kampf der Leidenschaften und Antriebe hat er dargestellt, aber meistens nicht als solchen unmittelbar, sondern schon in einen Streit der Grundsätze verwandelt. In der Liebe hat man ihn am kältesten gefunden; das kommt daher, weil er sich nicht entschließen konnte, sie bloß als eine liebenswürdige Schwäche zu schildern, wiewohl er sie überall anbrachte, auch wo sie nicht hingehört, sei es aus Nachgiebigkeit gegen den Zeitgeschmack, oder aus eigner Neigung zum ritterlichen Wesen, wo die Liebe immer als der Schmuck der Tapferkeit erscheint, als das fliegende bunte Fähnchen an der Lanze, die zierlich geknüpfte Schleife am Degen. Er schildert sie weit weniger mit ihrer sich unmerklich einschleichenden und unwillkürlich hinreißenden Gewalt, als wie eine anfänglich frei gewählte Pflicht ausschließender Huldigung, die aber nachher neben den ersten ihre Stelle behauptet. So ist es wenigstens in seinen beßeren Stücken; in den späteren muß die Liebe freilich oft dem Ehrgeize weichen, und diese beiden Triebfedern entkräften sich gegenseitig. Seiue Frauen sind meistens nicht recht weiblich, und so ist ihnen die Liebe, die sie einflößen, wiederum nicht letzter Zweck, sondern Mit-

tel. Sie spornen dadurch ihre Liebhaber zu großen Wagestücken an, zuweilen auch zu großen Verbrechen, und die Männer erscheinen dadurch mehrmals im Nachtheil, daß sie Werkzeuge in der Hand der Frauen sind, und sich von ihnen gleichsam auf heroische Botschaften aussenden laßen, um den vorgespiegelten Preis der Liebe zu gewinnen. Solche Frauen wie Emilie im Cinna und Rodogüne dürften der Liebe in Wahrheit gar nicht fähig sein. Wenn aber Corneille in seinen Hauptcharakteren von den Verhältnissen der Natur abweicht, durch Uebertreibung des energischen und Hintansetzung des leidenden Theils, wenn seine Helden allzusehr wollen und allzuwenig empfinden, so ist er noch weit unnatürlicher in den Situationen. Diese sind durch unwahrscheinliche Annahmen dermaßen auf die Spitze gestellt, daß man sie eigentlich tragische Antithesen nennen kann, und daß es wiederum natürlich wird, wenn sie sich in einer Reihe epigrammatischer Sprüche ausdrücken. Er liebt es dabei, vollkommen symmetrische Gegensätze anzubringen. Seine Beredsamkeit ist oft bewundernswürdig durch ihre Stärke und Gedrängtheit, zuweilen artet sie in Geschraubtheit aus und erschöpft sich in überflüßigen Anhäufungen. Die späteren Römer, Seneca der Philosoph und Lucanus, haben ihm zu sehr als Muster vorgeschwebt, ja auch von dem Tragiker Seneca ist leider eine Ader in ihn übergegangen. Wegen dieses oft ermüdenden Pomps der Declamation sind einige dazwischen eingestreute einfache Worte (z. B. das Qu'il mourût des alten Horaz; das Soyons ami, Cinna; auch das Moi der Medea, welches, beiläufig zu bemerken, vom Seneca entlehnt ist) ungebührlich gepriesen worden. Sie wären allerdings zu loben, wenn sie allein stünden, es folgen aber lange Reden darauf, welche den Eindruck wieder auslöschen. Wenn die spartanische

Mutter, wie dort der Horatier, ihrem Sohne die bekannten Worte bei Ueberreichung des Schildes sagte „Den, oder auf dem!" so fügte sie gewiß nichts weiter hinzu. Zur Darstellung des Ehrgeizes und der Herrschsucht, einer Leidenschaft, welche alle übrigen menschlichen Gefühle erstickt, und in einem zur kalten Wüstenei gewordnen Gemüth erst recht ihren Thron aufschlägt, war Corneille ganz vorzüglich berufen. Seine Jugend fiel in die letzten bürgerlichen Kriege, er sah noch Reste der Feudal-Unabhängigkeit. Ich will nicht entscheiden, wie viel dieß auf ihn gewirkt haben mag, aber unläugbar ist es, daß der Sinn für die große Bedeutung politischer Fragen, den er oft bewährt, dem folgenden Zeitalter ganz abhanden kam, und in Voltairen zuerst wieder rege ward. Seinen Tribut von Schmeichelei an Ludwig den Vierzehnten hat er übrigens auch, wie die sämmtlichen damaligen Dichter, in nun vergeßenen Versen abgetragen.

Racine, der seit noch nicht einem vollen Jahrhundert entschieden für den Lieblingsdichter der französischen Nation erklärt worden ist, befand sich bei seinem Leben in einer bei weitem nicht so günstigen Lage, und konnte, ungeachtet manches glänzenden Erfolges, seines Ruhmes nicht ungestört froh werden. Was er für die letzte Ausbildung der französischen Sprache geleistet, wie unübertrefflich er in Ausdruck und Versbau gewesen, das hat man erst hintennach einsehen können; auf der Bühne hatte er Nebenbuhler, und zwar zum Theil unverdient vorgezogene Nebenbuhler. Auf der einen Seite machten die ausschließenden Bewunderer Corneilles, Frau von Sevigné an ihrer Spitze, förmlich Partei gegen ihn; auf der andern Seite suchte ihn der später aufgekommene Pradon zu überbieten, und es gelang ihm wirklich nicht nur die Menge, sondern selbst, wie es scheint,

den Hof für sich zu gewinnen, so sehr auch Boileau dagegen eifern mochte. Leider unterbrach der Verdruß darüber seine künstlerische Laufbahn, als er eben zur vollen Reife seines Geistes gelangt war; nachher verhinderte ihn mißverstandene Frömmigkeit wieder zur Beschäftigung mit dem Theater zurückzukehren, und nur Frau von Maintenon konnte ihn zu Bearbeitung geistlicher Gegenstände für eine bestimmte Gelegenheit vermögen. Es ist wahrscheinlich, daß er sonst noch manches Höhere geleistet haben würde, da man in seinen vorhandenen Werken fast durchgehends eine bedeutende Steigerung wahrnimmt. Er ist ein durchaus liebenswürdiger Dichter: er hatte eine große Empfänglichkeit für alle zarteren Regungen, und Anmuth in der Weise sie auszudrücken. Seine Mäßigung, die ihn nirgends über die Gränze des Gehörigen ausschweifen ließ, wollen wir ihm nicht zu hoch anrechnen, denn er hatte keinen Ueberfluß an Charakterstärke; ja, es sind Spuren von Schwächlichkeit sichtbar, die sich auch, wie behauptet wird, in seinem Leben offenbart haben sollen. Der süßlichen Galanterie hat er gleichfalls gehuldigt, wo sie nur als ein Scheinbild der Liebe dazu dient, die Intrigue zu knüpfen; aber oft ist er zu einer ächteren Schilderung der Liebe, besonders in seinen weiblichen Charakteren hindurchgedrungen, und viele seiner Liebesscenen athmen eine zärtliche Wollust, die sich unter dem Schleier der schonendsten Sittsamkeit um so verführerischer einschleicht. Die Widersprüche unglücklicher Leidenschaft, die Verirrungen eines dem unwiderstehlichen Verlangen hingegebenen kranken Gemüths hat er rührender und inniger geschildert, als vor ihm und vielleicht auch nach ihm irgend ein französischer Dichter. Ueberhaupt neigte er sich mehr zum Elegischen und Idyllischen, als zum Heroischen. Ich will damit nicht sagen, daß er sich

nie zu ernsteren und höheren Darstellungen erhoben hätte, wie im Britannicus und Mithridat; aber auch hier läßt sich wohl unterscheiden, was ihm sein Gegenstand aufgab, und was er mit persönlicher Vorliebe ausmalte, wo er weniger dramatischer Künstler ist, als er sein eignes Gefühl sprechen ließ. Indessen vergeße man nicht, daß Racine seine meisten Stücke sehr jung geschrieben, und daß dieß wohl auf seine Wahlen Einfluß haben konnte. Selten empört er durch die unverkleidete Widerwärtigkeit ausgesuchter Greuel, wie Corneille und Voltaire; nur manchmal hat er das wirklich Harte, Schlechte und Niedrige unter allzu höflichen Formen versteckt. Die Anlage seiner Stücke kann ich nun einmal nicht so untadelig finden, wie die französischen Kunstrichter; am meisten hätte ich gegen die aus der alten Mythologie entlehnten einzuwenden: allein ich glaube, daß er bei den angenommenen Regeln und Schicklichkeiten sich in den meisten Fällen schwerlich behutsamer und geschickter aus dem Handel ziehen konnte, als er gethan hat. Wie viel auch an seinen einzelnen Hervorbringungen auszusetzen sein mag, so kann man ihn vergleichungsweise und im Zusammenhange der französischen Litteratur fast nicht übertrieben loben.

Mit Voltaire, dessen erste Erscheinung auf dem Theater in seiner frühen Jugend fast das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten berührt, hebt eine neue Epoche des französischen Trauerspiels an. Die Veränderungen und Erweiterungen, die er beabsichtete und zum Theil auch wirklich bewerkstelligte, habe ich schon im Allgemeinen erwähnt. Corneille und Racine führten ein eigentliches Künstlerleben, sie waren mit ganzer Seele dramatische Dichter, begehrten als Schriftsteller nichts weiter zu sein, und alle ihre Studien waren darauf gerichtet. Voltaire hingegen wollte in allen möglichen Gat=

tungen glänzen; eine unruhige Eitelkeit erlaubte ihm nicht, bloß nach der Vollkommenheit in einer einzigen zu streben; bei der vielseitigen Gewandtheit seines Geistes konnte er Oberflächlichkeit und Unreife der Begriffe nicht vermeiden. Um sein Verhältniß zu seinen beiden Vorgängern in der tragischen Kunst richtig zu faßen, muß man die charakteristischen Züge der beiden Zeitalter, dessen, worin er den Ton angab, und des vorhergehenden klassischen, mit einander vergleichen. Ueber die wichtigsten Angelegenheiten der Menschheit herrschte zu Ludwigs des Vierzehnten Zeit der hergebrachte Glaube unangetastet: man suchte in der Poesie nicht sowohl Bereicherung des Geistes, als Ausbildung durch ein freies und edles Ergötzen. Nun war das Bedürfniß des Denkens erwacht, und leider eilte dreister Vorwitz der ergründenden Tiefe weit voraus, und so hatte nach eingerißener öffentlicher Sittenlosigkeit gefährlich spottende Zweifelsucht die Grundfeste aller auf Religion, Sittlichkeit und die Gewährleistung des geselligen Vereins Bezug habenden Ueberzeugungen erschüttert. Voltaire war abwechselnd Denker, Rhetor, Sophist und Spötter. Seine zum Theil unlautern Absichten ließen ihm auch in seiner Laufbahn als Künstler keine vollkommene Unbefangenheit. Da er das Publikum nach einer mehr durch die Gunst der Vornehmen geduldeten, als förmlich gut geheißenen und durch öffentliche Anstalten eingeführten Aufklärung lüstern sah, so ermangelte er nicht diesem Bedürfnisse entgegen zu kommen, und auf der Bühne in schönen Versen vorzutragen was man noch nicht von den Lehr- und Redner-Stühlen predigen durfte; er benutzte die Poesie als Mittel zu fremdartigen Zwecken. Dieß trübt sehr oft die künstlerische Reinheit seiner Darstellungen. Im Mahomet wollte er die Gefahren des Fanatismus aufstellen, oder, daß wir es nur

gerade heraus sagen, des Glaubens an irgend eine Offenbarung überhaupt. Zu diesem Behuf entstellt er auf schnöde Art einen großen historischen Charakter, häuft widerwärtig die schreiendsten Greuel, und peinigt das Gefühl. Da er allgemein als erbitterter Gegner des Christenthums bekannt war, so ersann er den Triumph für seine Eitelkeit, in der Zaire und Alzire dennoch durch christliche Gesinnungen zu rühren; und hier beschämte einmal sein bewegliches und wenigstens in augenblicklichen Aufwallungen für das Gute empfängliches Herz die eingewurzelten Tücken seines Verstandes; es gelang ihm wirklich, und diese rührenden religiösen Stellen klagen ihn wegen so vieler leichtsinniger Lästerungen der muthwilligen Verkennung an. Er hatte in England eine freiere Verfaßung kennen gelernt und sich dafür begeistert. Corneille hatte den römischen Republikanismus und die Politik überhaupt wegen ihres poetischen Nachdrucks behandelt; Voltaire hingegen stellte sie poetisch dar, um politisch auf die Volksmeinung zu wirken. Da er die Griechen beßer zu kennen glaubte als seine Vorgänger, auch vom englischen Theater und Shakspeare, welches zuvor für Frankreich unentdeckte Inseln waren, eine flüchtige Kenntniß erzeugt hatte, so wollte er dieß ebenfalls zu seinem Vortheil benutzen. Er drang auf den Ernst, die Strenge und Einfachheit der griechischen Darstellung, und näherte sich ihr wirklich in so fern, daß er die Liebe bei der Behandlung verschiedener Gegenstände, wo sie nicht hingehörte, ausschloß. Er wollte die Majestät der griechischen Scene wieder auferwecken, und bewirkte von dieser Seite viel Gutes, daß man nach ihm die Augen bei der theatralischen Darstellung nicht mehr so kärglich abfand. Von Shakspeare entlehnte er, seiner Meinung nach, kühne Theaterstreiche, und damit gerieth es meistens

am unglücklichsten: als er nach dem Vorgange jenes großen Meisters in der Semiramis einen Schatten aus der Unterwelt hervorzurufen wagte, offenbarte sich ein ganzer Haufe von Mißverständnissen. Mit Einem Worte, er stellte beständig mit der dramatischen Kunst Versuche an, griff bald zu diesem, bald zu jenem neuen Wirkungsmittel. Deswegen sind seine Arbeiten zuweilen auf dem halben Wege zwischen Studium und Kunstwerk stehen geblieben; man spürt etwas Schwankendes und Unfertiges in seiner ganzen Bildung. Corneille und Racine sind innerhalb ihrer Gränzen weit vollendeter; sie sind ganz das was sie sind, und haben keine Ahndung von etwas Anderem oder Höherem. Voltaires Ansprüche sind viel ausgedehnter als seine Mittel. Corneille hat die Maximen des Heroismus erhabener ausgesprochen, Racine die natürlichen Regungen sich anmuthiger ausdrücken laßen, Voltairen muß man zugestehen, daß er die sittlichen Triebfedern wirksamer in's Spiel gesetzt hat, daß er mehr auf die ursprünglichen Verhältnisse des Gemüths zurückgeht, und daher auch in einigen seiner Stücke innigere Rührung hervorbringt, als jene beiden.

Nur der erste und letzte von diesen drei Meistern der tragischen Bühne der Franzosen sind fruchtbar zu nennen, und auch diese nicht in Vergleichung mit den Griechen. Daß Racine nicht mehr geliefert, rührt zwar zum Theil von zufälligen Lebensumständen her. Er genießt dabei des Vorzuges, daß außer den ersten Jugendversuchen sich seine sämmtlichen Stücke auf der Bühne und in der allgemeinen Schätzung erhalten haben. Von Corneille und Voltaire hingegen sind viele gleich anfangs gefallen oder später verschwunden, und werden auch für die Lesung gänzlich verworfen und hintangesetzt, weswegen man Auswahlen aus ihren Werken unter

dem Titel ihrer Meisterstücke veranstaltet hat. Ueberhaupt ist es merkwürdig, wie viele tragische Versuche in Frankreich verunglücken, gegen einen der gelingt. Laharpe rechnet, daß seit Racines Tode auf tausend Trauerspiele vorgestellt oder gedruckt seien, wovon sich außer denen von Voltaire etwa dreißig auf dem Theater erhalten haben. Ungeachtet des großen Wetteifers in diesem Fache ist daher das tragische Repertorium der Franzosen gar nicht zahlreich. Wir machen uns nicht anheischig, ein vollständiges Verzeichniß davon zu liefern; noch weiter liegt es über unsre Gränzen hinaus, einzelne Stücke umständlich zergliedernd zu prüfen. Andeuten können wir nur mit flüchtigen Zügen den Charakter und verhältnißmäßigen Werth der vornehmsten Werke jener drei Meister und einiger Andern, die ausnahmsweise erwähnt zu werden verdienen.

Corneille eröffnete die Laufbahn seines Ruhmes auf das glänzendste mit dem Cid, wovon ihm freilich nur die Ausführung zugehört: den Plan des Spaniers scheint er genau befolgt zu haben. Der Cid des Guillen de Castro ist mir noch nie zu Handen gekommen, um eine genaue Vergleichung anstellen zu können. Nach den beigefügten Proben zu urtheilen, ist das Stück viel einfacher geschrieben, mit rednerischem Pomp hat es erst der französische Bearbeiter ausgestattet. Was er dagegen weggelaßen und aufgeopfert, steht dahin. Alle französischen Kritiker sind darüber einverstanden, die Rolle der Infantin sei überflüßig. Sie sehen nicht ein, wie der spanische Dichter dadurch, daß eine Fürstin in ihrer Neigung zum Rodrigo ihren erhabnen Rang vergißt, ihn als die Blüthe liebenswürdiger Ritterschaft hat heben und Chimenes gegen so mächtige Beweggründe sich behauptende Liebe um so mehr hat rechtfertigen wollen. Frei=

lich müßte die Leidenschaft der Infantin musikalischer, und die Thaten Rodrigos gegen die Mohren müßten epischer, d. h. anschaulicher entfaltend, ausgeführt sein, um für sich zu reizen und im Ganzen zu wirken was sie sollen. Vermuthlich sind sie es im Spanischen. Das allgemeine Entzücken bei Erscheinung dieses Stücks, das ohne Einmischung irgend einer unedlen Triebfeder ganz auf den Widerstreit der reinsten Gefühle, der Ehre, Liebe und kindlichen Pflicht gebaut ist, zeugte von noch nicht ausgestorbnem romantischem Sinn unter den Zuschauern, die sich den natürlichen Eindrücken überließen. Die Gelehrten mißkannten dieß gänzlich; sie behaupteten, die Akademie an ihrer Spitze, dieser Gegenstand, einer der schönsten, die je einem Dichter zu Theil geworden, tauge nicht für das Trauerspiel; sie rügten, in ihrer Unfähigkeit sich historisch in ein andres Zeitalter zu versetzen, vielerlei vermeinte Unwahrscheinlichkeiten und Unschicklichkeiten. (Scuderi spricht sogar von der Chimene als einem Ungeheuer, und nennt das Ganze kurzweg „Ce méchant combat de l'amour et de l'honneur." Allerliebst! Der Mann verstand sich auf's Romantische!) Ein Trauerspiel im Sinne der Alten ist der Cid freilich nicht; auch hatte ihn der Dichter zuerst eine Tragikomödie genannt. Wäre nur bei dieser Gelegenheit die Rücksicht auf den Aristoteles bei Dingen, die gar nicht unter seine Gerichtsbarkeit gehören, abgekommen!

Den Horatiern wird Mangel an Einheit vorgeworfen: die Ermordung der Schwester und die Lossprechung des siegreichen Römers soll eine zweite, von dem Gefecht der Horatier und Curiatier unabhängige Handlung sein. Corneille hat sich dieß selbst einschwatzen laßen. Ich finde ihn hierüber vollkommen gerechtfertigt. Wenn Camillas Er-

mordung nicht mit dargestellt werden sollte, so hatten die Weiber auch in den ersten Aufzügen nichts zu schaffen, und ohne den Sieg des Patriotismus über die Familien-Bande wäre das Gefecht keine Handlung, sondern bloß eine Begebenheit ohne tragische Verwicklung gewesen. Ein wahrer Mangel scheint es mir aber, daß Corneille einen öffentlichen Vorfall, der über das Schicksal zweier Staaten entscheidet, ganz intra privatos parietes mit Beseitigung alles Anschaubaren abgehandelt hat. Darum sinkt auch der fünfte Akt so sehr. Welchen ganz andern Eindruck müßte es machen, wenn Horatius im Angesicht des Königs und Volkes feierlich nach jenem grausen Gesetzesspruch gerichtet und durch das Flehen und Wehklagen des Vaters gerettet würde, wie Livius den Hergang beschreibt. Ferner begnügte sich der Dichter nicht mit einer Schwester der Horatier, die einen Curiatier liebt, welche ihm die Geschichte an die Hand gab; er mußte noch eine Schwester der Curiatier, mit einem Horatier vermählt, dazu erfinden: und wie in jener die persönliche Neigung über die Vaterlandsliebe, so hat in dieser die letzte über die erste die Oberhand. Hieraus entsteht eine große Unwahrscheinlichkeit: denn wie wurden bei einer schon bekannten Familien-Verbindung Männer zu dem Zweikampfe gewählt, die gegenseitig Ursache sich zu schonen hatten? Auch ist der Schwestermord des Siegers nur dann erträglich, wenn man ihn sich in der trotzigsten, noch ganz ungebändigten Jugend denkt. Horatius, schon Gatte, hätte weiser und milder seine unglückliche Schwester ertragen, oder er war ein roher Wütherich.

Cinna wird gemeiniglich weit über die Horatier gestellt, wiewohl in der Reinheit der Gesinnungen hier ein tiefer Fall aus jener idealischen Sphäre zu spüren ist, worin sich

die Handlung der beiden vorhergehenden Stücke bewegt. Alles ist verworren und vielfach getrübt. Cinnas Republikanismus ist nur Deckmantel einer andern Leidenschaft: er ist ein Werkzeug in den Händen Emiliens, die ihrerseits immerfort ihre vorgebliche Liebe ihrer Rachsucht aufopfert. Augusts Großmuth ist zweideutig als die Klugheit eines durch das Alter furchtsam gewordnen Tyrannen. Die Verschwörung ist mit einer prächtigen Erzählung in den Hintergrund geschoben; sie erregt nicht jene düstre Spannung, wodurch sie zu einem so theatralischen Gegenstande wird. Emilien, die eigentliche Seele des Stücks, nannte der geistreiche Balzac lobend „eine anbetungswürdige Furie." Allein die Furien selbst konnten durch Reinigungen und Büßungen versöhnt werden: Emilie bleibt allen Besänftigungen des Wohlthuns unzugänglich; die Anbetung eines so unweiblichen Geschöpfes möchte kaum einem Liebhaber hingehn. Auch hat sie keine beßeren Anbeter, als Cinna und Maximus, ein paar große Schurken, deren Reue zu spät kommt, um für aufrichtig gehalten zu werden.

Es offenbart sich hier schon die Anlage zu einem Macchiavellismus der Triebfedern, worein die Dichtung des Corneille späterhin ganz und gar ausartete, und der nicht bloß widerwärtig, sondern obendrein meistens ungeschickt und schwerfällig ist. Er schmeichelte sich, in Absicht auf Welt- und Menschen-Kenntniß, Hof und Politik, die Feinsten zu übersehen. Mit einem grundehrlichen Gemüth hatte er die Anmaßung, „den mörderischen Macchiavell in die Lehre nehmen" zu wollen, und kramt Alles, was er sich von dergleichen Künsten gemerkt hat, breit und lehrhaft aus. Er hat keine Ahndung davon, wie eine gewißenlose selbstsüchtige Politik leise auftritt und sich geschmeidig verstellt. Wenn er

deſſen irgend fähig geweſen wäre, hätte er doch von Richelieu hierin etwas lernen können.

Unter den übrigen Stücken, worin Corneille römiſchen Freiheits- und Herrſcher-Sinn geſchildert hat, iſt der Tod des Pompeius das hervorſtechendſte, jedoch von einer mehr blendenden als ächten Größe erfüllt, wie es ſich von einem Cento aus den hyperboliſchen Antitheſen des Lucanus nicht anders erwarten ließ. Dieſe Bravourſtücke der Rhetorik ſind am Faden einer übel zuſammenhängenden Verwicklung aufgereiht. Neben der Schilderung der letzten Schickſale des großen Pompeius, neben der racheathmenden Trauer ſeiner Gattin und dem großmüthigen Mitleiden Cäſars ſtechen die Intriguen des Ptolemäus und die ehrgeizige Coquetterie ſeiner Schweſter Kleopatra kleinlich ab. Kaum hat der Sieger dem unwilligen Schatten ſeines Gegners die letzte Pflicht geleiſtet, ſo legt er ſeine Huldigungen zu den Füßen der ſchönen Königin: er iſt nicht bloß verliebt, ſondern verliebt mit Seufzern und Flammen. Kleopatra will ihrerſeits, nach des Dichters eignem Ausdruck, mit ihren Liebäugeleien den Scepter ihres Bruders erhaſchen. Cäſar hat allerdings nach ſeiner Weiſe eine Menge Frauen geliebt: allein dieſe etwas cyniſchen Liebſchaften, ganz nach der Wahrheit dargeſtellt, dürften überhaupt auf der Bühne unſchicklich ſein. Wer kann ſich wohl des Lachens enthalten, wenn Roma in der Rede Cäſars die ‚keuſche' Liebe der Kleopatra um kleine Cäſarn anfleht?

In einem viel ſpäteren Werke, Sertorius, hat Corneille Mittel gefunden, den großen Pompeius klein und den Helden lächerlich erſcheinen zu laßen. Sertorius ruft einmal aus:

Que c'est un sort cruel d'aimer par politique!

Dieß läßt sich auf die sämmtlichen Personen des Stücks anwenden. Sie lieben zwar eigentlich ganz und gar nicht, aber sie laßen eine vorgebliche Liebe politischen Zwecken dienen. Sertorius, ein abgehärteter Krieger, thut unter grauen Haaren verliebt in die spanische Königin Viriata, gleichwohl schiebt er einen andern vor, und bietet sich selbst der Aristia an; da Viriata in ihn dringt, sich auf der Stelle mit ihr zu vermählen, bittet er sie ängstlich um Aufschub: Viriata geht, nebst andern artigen Redensarten, rund mit der Sprache heraus, sie wiße weder was lieben noch was haßen sei; Aristia, die verstoßene Gattin des Pompeius, sagt zu diesem: Nimm mich wieder, sonst heirate ich einen Andern: Pompeius bittet sie, sich nur bis zu Syllas Tode zu gedulden, den er nicht beleidigen dürfe; von dem niedrigen Bösewicht Perpenna nichts zu erwähnen. Die Anlage zu solchem Seelenfrost nimmt man schon frühzeitig am Corneille wahr, bis auf einen unglaublichen Grad gesteigert aber in den Werken seines Alters.

Im Polyeukt sind christliche Gesinnungen nicht unwürdig ausgedrückt; doch finden wir darin mehr gläubige Ehrerbietung, als innige Begeisterung für die Religion: die Wunder der Gnade sind mehr behauptet, als mit geheimnißvoller Erleuchtung begriffen. Sowohl der Ton, als die Situationen in den ersten Aufzügen neigen sich gar sehr zum Lustspiel, wie schon Voltaire bemerkt. Eine Frau, die sich aus Gehorsam gegen ihren Vater ohne Neigung verheiratet hat, die ihrem zu spät zurückkommenden Liebhaber und zugleich ihrem Gatten erklärt, daß ihre Zärtlichkeit für jenen noch fortdauert, aber sich in den Gränzen der Tugend halten soll; ein gemein eigennütziger Vater, den es verdrießt, den ersten Bewerber, da er nun ein Günstling des Kaisers geworden,

nicht zum Schwiegersohn vorgezogen zu haben: alles dieß verheißt keine großen tragischen Entscheidungen. Paulinas getheiltes Herz ist wohl in der Natur, und thut folglich der Theilnahme keinen Abbruch. Man kommt überein, ihre Lage und der Charakter des Severus mache den vornehmsten Reiz des Stückes aus. Allein durch den handelnden Edelmuth dieses Römers, der dabei eine Leidenschaft zu überwinden hat, wird die Entsagung Polyeukts, die ihm nichts zu kosten scheint, sehr in den Schatten zurückgedrängt. Man hat hieraus folgern wollen, das Märtyrerthum sei überhaupt ein ungünstiger Gegenstand für die Tragödie. Mit großem Unrecht. Die Freudigkeit, womit die Märtyrer in Qual und Tod giengen, war nicht Unempfindlichkeit, sondern der Heldenmuth der höchsten Liebe: sie mußten zuvor in unaussprechlich schmerzlichen Kämpfen den Sieg über jede irdische Anhänglichkeit erringen; und durch die Darstellung dieser Kämpfe, dieser Aengstigungen der sterblichen Natur, während der Seraph sich zum Himmel schwingt, kann der Dichter die innigste Rührung erwecken. Das Mittel, wodurch im Polyeukt die Katastrophe bewirkt wird, nämlich die eben so stumpfsinnige als niederträchtige Pfiffigkeit des Felix, vermöge deren die Bemühungen des Severus, seinen Nebenbuhler zu retten, zu dessen Untergange ausschlagen, ist über allen Ausdruck verwerflich.

Wie sehr sich Corneille im symmetrischen Antithesenspiel der Intrigue gefiel, sieht man daraus, daß er Rodogüne für sein Lieblingswerk erklärt. Ich begnüge mich, auf Lessing zu verweisen, der es lustig genug in's Licht gesetzt, wie sich die beiden trübseligen Prinzen zwischen einer Mutter, welche sagt „Wer die Geliebte ermordet, den ernenne ich zum Thronerben“, und einer Geliebten, welche sagt „Wer die Mutter

ermordet, den erwähle ich zum Gemahl", albern hin und her hetzen laßen, statt die beiden Furien kurz und gut miteinander einzusperren. Voltaire kommt immer auf den fünften Akt zurück als eine der herrlichsten Erscheinungen der französischen Bühne. Diese absondernde Beurtheilung von Kunstwerken, welche Theile im Widerspruch mit dem Ganzen lobt, ohne das sie nicht bestehen können, ist uns gänzlich fremd.

Was den Heraklius betrifft, so giebt sich Voltaire die unnütze Mühe darzuthun, daß Calderon den Corneille nicht nachgeahmt, auf der andern Seite bemüht er sich vergeblich abzuläugnen, daß dieser jenen vor Augen gehabt und benutzt. Corneille giebt zwar Alles für seine Erfindung aus, allein er hatte auch nur nothgedrungen anerkannt, was er dem Verfaßer des spanischen Cid verdankte. Der Hauptknoten, nämlich die Ungewißheit des Tyrannen Phokas, wer von den beiden Jünglingen sein eigner Sohn oder der Sohn seines ermordeten Vorgängers ist, hat mit dem eines Schauspieles von Calderon große Aehnlichkeit, und die Geschichte gab nichts dergleichen an die Hand; im Uebrigen ist die Anlage freilich ganz verschieden. Wie dem auch sei, bei'm Calderon steht die sinnreiche Kühnheit ausschweifender Erfindungen immer in gleichem Verhältniß mit dem erhöhten Farbenzauber der Poesie; bei'm Corneille wird man durch das Kopfbrechen, was es kostet, eine schwerfällig gesponnene Intrigue zu entwirren, nur durch eine Reihe tragischer Epigrammen ohne allen Genuß für die Phantasie entschädigt.

Nikomedes ist ein politisches Lustspiel, dessen Trockenheit durch den durchgehends ironischen Ton in den Reden des Helden kaum einigermaßen aufgeheitert wird.

Dieß ist ungefähr, was vom Corneille noch auf der

Bühne erscheint. Seine späteren Werke sind durchaus nur Abhandlungen in geschraubter Gesprächsform über die Staatsraison in diesem und jenem schwierigen Fall. Man könnte eben so gut eine Schachpartie als Trauerspiel aufführen.

Wenn man die Geduld hat, sich durch die unlesbaren Stücke Corneilles hindurchzuarbeiten, so wird man mit Verwunderung wahrnehmen, daß sie nach denselben Grundsätzen gebaut und bis auf die Vernachläßigung des Stils mit nicht geringerem Aufwand dessen, was ihm für Kunst galt, ausgeführt sind, als seine bewunderten Werke. So hat z. B. der Attila in der Anlage eine auffallende Aehnlichkeit mit der Rodogüne. Merkwürdig ist es, in seinen eignen Beurtheilungen zu sehen, auf was für unwesentliche Dinge er ein Gewicht legt, und wie er dabei um den höchsten Zweck der tragischen Dichtung, die Tiefen der menschlichen Gemüther und Schicksale zu enthüllen, ganz unbekümmert scheint. Bei der ungünstigen Aufnahme, die er häufig zu berichten hat, weiß er immer als Ausflucht für seine Eigenliebe irgend einen Nebenumstand vom Zaun zu brechen, der an dem Unfalle Schuld gewesen sein soll.

---

## Einundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Uebersicht der wichtigsten Werke Racines. Thomas Corneille und Crebillon. Uebersicht der wichtigsten Werke Voltaires.

An den zwei ersten Jugendversuchen Racines verdient eben nichts bemerkt zu werden, als die Biegsamkeit, womit er sich in die Schranken fügte, die Corneille der von ihm geöffneten Bahn gesetzt hatte. In der Andromache machte er sich frei und war zum ersten Mal er selbst. Er drückte die innern Kämpfe und Widersprüche der Leidenschaft mit einer Wahrheit und einem Nachdruck aus, wie man sie auf der französischen Bühne noch nicht vernommen hatte. Andromaches Wittwentreue und mütterliche Zärtlichkeit ist rührend schön; die stolze Hermione reißt selbst in ihren wilden Verirrungen hin. Ihr Abscheu vor dem Orest, nachdem er das Werkzeug ihrer Rachbegierde geworden, und sein verzweiflungsvolles Aufwachen aus der frevelhaften Verblendung, ist beinahe tragisch groß zu nennen. Die männlichen Rollen sind, wie meistentheils bei'm Racine, weniger vortheilhaft ausgestattet. Das beständige Drohen des Pyrrhus den Astyanax auszuliefern, wenn Andromache ihn nicht erhören will, neben seinen galanten Betheurungen, ist der Kunstgriff eines Hen-

kers, der die Folter mit höflichen Redensarten anlegt. Man hat Mühe, sich den Orest nach seiner grausen That als einer spröden Geliebten nachziehend zu denken. Der Muttermord wird mit keiner Silbe erwähnt, er schien ihn das ganze Stück hindurch vergeßen zu haben: woher kommen denn nun am Ende auf einmal die Furien? Das ist ein seltsamer Widerspruch. Die Verknüpfung des Ganzen hat zu sehr das Ansehen gewisser Kinderspiele, wo immer eins vor dem andern läuft und das andre zu erhaschen sucht.

Am Britannicus habe ich schon oben die historische Gründlichkeit der Darstellung gepriesen. Nero, Agrippina, Narcissus und Burrhus sind so richtig gezeichnet, oft mit leisen Andeutungen, und mit so bescheidner Farbenmischung ausgemalt, daß von Seiten der Charakteristik wohl kein französisches Trauerspiel vorzüglicher ist. Racine hat hier die Kunst beseßen, vieles Nichtgesagte verstehen und die Zukunft voraus erblicken zu laßen. Nur eine unhaltbare Zusammenstellung, die dem Dichter entschlüpft ist, will ich rügen. Er schildert uns den grausamen Wollüstling, den die Erziehung nur scheinbar gezähmt hatte, wie er zuerst aus den Banden der Zucht und Tugend losbricht. Dennoch spricht Narcissus am Schluße des vierten Aktes, als hätte er sich schon damals als Schauspieler und Wagenlenker dem Volke preisgegeben. Zu dieser Schmach sank er erst durch ernste Verbrechen abgehärtet herab. Den vollständigen Nero, d. h. neben dem schmeichlerischen und feigen Wütherich in derselben Person den eitlen Phantasten vorzustellen, der als Dichter, Sänger, Schauspieler, beinahe als Gaukler um Bewunderung buhlte, und noch in der Todesangst homerische Verse anführte, dürfte nur in einem gemischten Schauspiele möglich sein, nicht wo durchgängig tragische Würde gefordert wird.

Gegen die Berenice, diese Preisaufgabe einer tugendhaften Prinzessin, scheinen mir die französischen Kunstrichter gewöhnlich sehr ungerecht zu sein. Es ist zwar ein idyllisches Trauerspiel, aber voll zarter Gemüthlichkeit. Niemand weiß weibliche Schwächen schonender mit einer gewissen Würde zu umkleiden, als Racine. Wer kann zweifeln, daß Berenice dem Titus längst alle Beweise ihrer Zärtlichkeit zugestanden hat, wiewohl es sorgfältig verschleiert wird? Sie gleicht einer Magdalena von Guido, die schmachtend ihr Entsagen bereut. Der Hauptfehler des Stückes ist die überlästige Rolle des Antiochus.

Vom Bajazet soll Corneille bei der ersten Aufführung geurtheilt haben, diese Türken seien sehr französiert. Der Tadel trifft anerkanntermaßen hauptsächlich die Rollen des Bajazet und der Atalide. Der alte Großvezier ist wohl türkisch genug; und wenn sich eine Sultanin einmal zum Sultan macht, so mag sie auch so sultanisch das Schnupftuch zuwerfen, als die abscheuliche Roxane. Uebrigens habe ich schon bemerkt, daß die Türkei in ihrer baaren Rohheit schwerlich einem gebildeten Publikum vorgeführt werden dürfte. Racine fühlte dieß, verfeinerte aber bloß die Formen, ohne die Grundlage zu ändern. Die Stummen und das Erdroßeln waren Motive, die im Serail nicht entrathen werden konnten, und so giebt er verschiedentlich sehr zierliche Umschreibungen vom Strangulieren. Dieß ist eben widersprechend: wenn man mit dem Gedanken einer Sache so vertraut ist, so nennt man sie auch bei ihrem wahren Namen.

Die Intrigue des Mithridat hat, wie Voltaire bemerkt, große Aehnlichkeit mit der des Geizigen von Moliere. Zwei Brüder bewerben sich um die Braut ihres Vaters, der mit List herausbringt, welchen sie liebt, indem er sich stellt, als

wolle er sie abtreten. Die Bestürzung beider Söhne, da sie erfahren, daß der todtgeglaubte Vater noch lebt und eben ankommt, ist in der That ungemein komisch. Der eine ruft Qu'avons-nous fait! So erschrecken Schulknaben, die sich eines Unfugs bewußt sind, wenn der Lehrer unvermuthet hereintritt. Die politische Scene, wo Mithridat seine Söhne über den großen Entwurf der Eroberung Roms zu Rathe zieht, und worin Racine mit dem Corneille glücklich wetteifert, ist zwar logisch in den Zusammenhang verwebt, aber zu dem Ton des Ganzen und dem Eindruck, den es bewirken soll, paßt sie dennoch nicht. Alle Theilnahme richtet sich auf Monime; sie ist eine von Racines liebenswürdigen Schöpfungen, und erregt ein zärtliches Bedauern.

Ueber kein Werk dieses Dichters möchte das Urtheil deutscher Leser wohl weiter von dem der französischen Kritiker und ihres ganzen Publikums abweichen, als über die Iphigenia. Voltaire erklärt sie für das Trauerspiel aller Zeiten und Völker, welches sich der Vollkommenheit, in so fern sie dem Menschen vergönnt ist, am meisten nähere, und seine Landsleute stimmen ihm ziemlich allgemein bei. Wir sehen darin nur eine modernisierte griechische Tragödie, deren Sitten nicht mehr zu den mythologischen Ueberlieferungen passen, deren Einfachheit durch die intriguierende Eriphile zerstört wird, und worin der verliebte Achilles, wie trotzig er sich auch sonst benehmen mag, vollends nicht zu ertragen ist. Laharpe behauptet, der Achilles des Racine sei sogar homerischer, als der des Euripides. Was soll man darauf sagen? Um die Aussprüche solcher Kunstrichter zu erlernen, müßten wir zuvörderst die Griechen vergeßen.

Ueber die Phädra darf ich mich um so kürzer faßen, da ich ihr eine eigne Schrift gewidmet. Mag Racine noch

so viel vom Euripides und Seneca entlehnt, noch so viel an jenem verdorben und an diesem nicht gebeßert haben, so war es doch ein großer Fortschritt von der beliebten Manier seiner Zeit zum ächteren tragischen Stil. Wenn man die Phädra des Pradon damit vergleicht, die den Zeitgenoßen eben darum so sehr gefiel, weil gar keine Spur der alten mehr darin übrig, sondern Alles zu einem neumodigen Miniaturbildchen für ein Putzkabinet verkleinert war, so muß man den Dichter um so mehr bewundern, der noch in diesem Grade die alten Dichter fühlte, und Muth hatte, sich an sie anzuschließen, der gegen den herrschenden verschrobenen Geschmack so viel Reinheit und unverkünstelte Einfalt zu behaupten wußte. Wenn Racine wirklich gesagt hat, der einzige Unterschied zwischen seiner Phädra und der des Pradon sei, daß er zu schreiben wiße, so that er sich selbst schreiendes Unrecht, und ließ sich von der unseligen Lehre seines Freundes Boileau verblenden, als ob das Wesen der Poesie in Diction und Versbau, und nicht in Dichtung und Darstellung bestände.

Die zwei letzten Stücke Racines sind, wie bekannt, aus einer ganz andern Epoche seines Lebens, beide auf dieselbe Veranlaßung geschrieben, aber einander sehr ungleich. Esther verdient kaum den Namen eines Trauerspiels; zur Ergötzung für artige Fräulein in einer frommen Erziehungs-Anstalt eingerichtet, geht es nicht sonderlich über seine Bestimmung hinaus. Gleichwohl machte es ein ungemeines Glück. Die Einladung zu den Vorstellungen in St. Cyr wurde als eine Hofgunst angesehen; Schmeichelei und Schadenfreude wußten Anspielungen darin ausfindig zu machen: Ahasverus sollte Ludwig der Vierzehnte, Esther Frau von Maintenon sein, die nur beiläufig erwähnte stolze Vasti deutete man auf Frau

von Montespan, und Haman auf den Minister Louvois. Das ist in der That ein etwas profaner Gebrauch der heiligen Geschichte, wenn ihn der Dichter anders bezweckte. In der Athalie hingegen zeigte er sich zum letzten Mal, ehe er von der Poesie und der Welt Abschied nahm, in seiner ganzen Stärke. Sie ist nicht nur sein vollendetstes Werk, ich trage kein Bedenken, sie unter allen französischen Tragödien für diejenige zu erklären, die, rein von allen Manieren, sich dem großartigen Stil der Griechen am meisten nähert, wie denn auch der Chor völlig im Sinne der Alten, nur nach unsrer Musik und Einrichtung der Bühne auf andre Weise eingeführt ist. Die Scene hat die Majestät einer öffentlichen Handlung; Erwartung, Rührung und Erschütterung wechseln immer steigend; bei der strengen Enthaltung von allem Fremdartigen ist eine reiche Mannichfaltigkeit, zuweilen Anmuth, öfter Hoheit entfaltet. Der Schwung der Propheten trägt die Phantasie zu kühneren Flügen als gewöhnlich empor. Die Bedeutung ist die, welche ein religiöses Drama haben soll: auf der Erde der Kampf des Guten und Bösen, und am Himmel das wache Auge der Vorsehung, aus unzugänglicher Glorie Entscheidung herniederstrahlend. Alles wird von Einem Hauche beseelt, von der frommen Begeisterung des Dichters, an deren Aechtheit dieß Werk eben so wenig als sein Leben zweifeln läßt. Dieß eben fehlt so vielen anmaßlichen französischen Kunstwerken: nicht innige Liebe zur Sache, sondern die Begierde nach äußerer Wirkung hat sie eingegeben, und so blickt überall die Künstler-Eitelkeit hervor und erkältet das Gemüth.

Man weiß das unglückliche Schicksal dieses Stücks. Gewißenszweifel über die Unerlaubtheit aller theatralischen Vorstellungen (die der gallikanischen Kirche ausschließlich eigen

zu sein scheinen, denn in Italien und Spanien haben fromme Männer hierüber ganz anders gedacht) verhinderten die Aufführung in St. Cyr; es erschien im Druck, und wurde allgemein verunglimpft und verworfen, und diese Verwerfung dauerte noch lange nach Racines Tode fort. So unfähig alles Ernstes war der läppische Geschmack dieses Zeitalters.

Unter den damaligen Dichtern verdient noch der jüngere Corneille bemerkt zu werden, der weniger durch Heroismus in Erstaunen zu setzen suchte, als sein Bruder, als er durch jene „Zärtlichkeiten, die so sehr gefallen", wie Pradon sagt, sich um die Gunst der Zuschauer bewarb. Von seinen zahlreichen, der Vergeßenheit überantworteten Trauerspielen haben sich nur zwei auf der Bühne behauptet, der Graf von Essex und Ariadne. Die letztere ist ganz nach dem Muster der Berenice gebildet: eine Tragödie, deren Katastrophe im eigentlichen Verstande in einer Ohnmacht besteht. Die Lage der hingegeben liebenden Ariadne, die sich nach allen Aufopferungen von Theseus verlaßen, von ihrer eigenen Schwester verrathen sieht, ist mit rührender Wahrheit ausgedrückt. So oft sich eine Schauspielerin mit einnehmender Gestalt und sanfter Stimme dazu findet, wird sie immer Theilnahme einflößen. Die übrigen Rollen, der kalt verlegene Theseus, die intriguierende Phädra, die bis zu Ende ihre Verstellung gegen eine ihr vertrauende Schwester fortsetzt, der vermittelnde Pirithous, und der König Oenarus, der sich zu der erledigten Stelle des Liebhabers unermüdlich anbietet, sind gar zu kläglich und oft sogar lächerlich. Uebrigens sind die wüsten Felsen von Naxos hier ganz zu moderneu Gesellschaftszimmern abgeglättet, und die Prinzen, womit sie bevölkert sind, suchen die unglückliche

Prinzessin, die allein etwas Natur in sich hat, auf feine Art bei Seite, oder einander zuzuschieben.

Crebillon fällt der Zeit nach zwischen Racine und Voltaire, doch war er noch Mitbewerber des letzteren. Eine zahlreiche Partei wollte ihn, da er schon hoch in Jahren war, Voltairen entgegen, ja weit über ihn stellen. Nur leidenschaftliche Parteilichkeit, oder ein höchst verkehrter Geschmack, oder, was am wahrscheinlichsten ist, beides zusammen konnte zu einer solchen Ungerechtigkeit verleiten. Denn, weit ententfert, zur Läuterung der tragischen Kunst beigetragen zu haben, schließt er sich unverkennbar nicht an die beßeren, sondern an die manierierten Schriftsteller aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten an. Bei gänzlicher Unbekanntschaft mit den Alten überhebt er sich gegen sie. Seine Lieblingsbücher waren die altfränkischen Romane eines Calprenede und Andrer von gleichem Schlage: aus diesen schöpfte er seine überladenen und schlaff geknüpften Verwickelungen. Ein Mittel dazu, das er fast überall wieder anbringt, ist die unbewußte oder wißentliche Verkleidung der Hauptpersonen unter fremden Namen, wovon im Heraklius das erste Beispiel gegeben war. So lernt sich Orest in seiner Elektra erst in der Mitte des Stückes kennen. Die beiden Geschwister und ein Sohn und eine Tochter Aegisths sind fast nur mit ihrer Doppelliebschaft beschäftigt, die zur Hauptsache weder hilft noch schadet; und Klytämnestra wird durch eine aufgefangne Wunde wider Willen Orests, der sie nicht kennt, umgebracht. Die Ausschweifungen jeder Art, z. B. die Schamlosigkeit, womit Semiramis in ihrer Leidenschaft beharrt, nachdem sie erfahren, daß deren Gegenstand ihr leiblicher Sohn ist, nicht zu erwähnen. Einige leere Wüthereien und Gemeinplätze des Grausens haben dem Crebillon den Bei-

namen des Schrecklichen erworben, der uns einen Maßstab für den barbarisch verkünstelten Zeitgeschmack und den unendlichen Abstand von aller Natur und Wahrheit, bis wohin man gerathen war, abgeben kann. Es ist als ob man in der Malerei den Coypel wegen seiner Schnörkeleien den Majestätischen nennen wollte.

Voltairen ist von seinem ersten Eintritt in die dramatische Laufbahn weder die Einsicht abzusprechen, daß man höher und weiter streben müße, noch der Eifer dieß wirklich zu leisten. In wiefern es ihm damit gelungen, wie sehr er selbst noch in National-Vorurtheilen befangen war, gegen die er sich erhob, das ist eine andre Frage. Zur leichteren Uebersicht seiner Werke wird es dienlich sein, die Stücke, worin er mythologische Stoffe, und die, worin er römische Geschichte behandelt hat, zusammen zu stellen.

Seine früheste Tragödie, Oedipus, ist ein Gemisch von Annäherung an die Griechen *) (mit dem Vorbehalt, versteht sich, es beßer zu machen) und von Nachgiebigkeit gegen die herrschende Manier. Die ächteren Züge verdankt Voltaire dem Sophokles, den er in seinen Vorreden lästert, und gegen dessen Katastrophe die seinige doch nur matt ist. Nicht weniges aber ist aus dem frostigen Oedipus des Corneille

*) Die Bewunderung für sie scheint ihm mehr durch fremden Einfluß als eignes Studium gekommen zu sein. Er erzählt in seinem Briefe an die Herzogin von Maine von dem Orest, wie er in seiner frühesten Jugend in einem fürstlichen Hause Zutritt gehabt, wo man sich mit Lesung des Sophokles, aus dem Stegreife übersetzend, beschäftigte, und wo es Männer gab, welche die Ueberlegenheit des griechischen Theaters über das französische anerkannten. Solche Kenner dürfte man jetzt in Frankreich, bei der allgemeinen Hintansetzung des Studiums der Klassiker, vergeblich suchen, vollends unter Weltleuten.

in diesen übergegangen, besonders nimmt der in die Jokaste verliebte Philoktet hier ungefähr dieselbe Stelle ein, wie dort Theseus und Dirke. Voltaire entschuldigt sich mit der Tyrannei der Schauspieler, der ein junger noch unberühmter Schriftsteller sich nicht entziehen konnte. Zu bemerken sind die häufigen Anspielungen gegen die Priester, den Aberglauben u. s. w., welche schon so früh die nachmalige Richtung seines Geistes verriethen.

In der Merope, einer Arbeit seiner reifsten Jahre, sollte nun die Wiedererweckung der ächten griechischen Tragödie, dieses schwierige lange angekündigte und vorbereitete Werk, zur Vollendung gebracht werden. Das wirklich Verdienstliche ist die Ausschließung der herköummlichen Liebeleien (wovon aber doch schon Racine in der Athalie das Beispiel gegeben hatte); denn sonst bedarf es für deutsche Leser kaum einer Erinnerung, wie Vieles nicht so recht im griechischen Geiste gedacht ist. Auch sind die Vertrauten ganz nach dem alten Zuschnitt. Die übrigen Mängel des Stücks hat Lessing umständlich und, fast möchte ich sagen, allzuscharf gerügt. Eine gewisse Gunst wird diesem Trauerspiele auf der Bühne bei einer guten Darstellung schwerlich entstehen. Das liegt in der Natur des Stoffes. Leidenschaftliche Mutterliebe, um den Verlust ihres einzigen Gutes geängstigt, mit Unterdrückung bedroht, durch standhaften Heldenmuth aufrecht erhalten und endlich siegend, ist etwas so Wahres und Schönes, daß die Theilnahme wohlthätig wird und von jeder peinlichen Einmischung frei bleibt. Doch dürfen wir nicht vergeßen, daß das Stück Voltairen nur sehr bedingter Weise zugehört. Wie viel er vom Maffei entlehnt, und wie er nicht immer zum Besten abgeändert, hat Lessing ebenfalls gezeigt.

Unter den Umbildungen griechischer Tragödien scheint

mir die späteste, Orest, am weitesten hinter der antiken Einfachheit und Strenge zurückgeblieben zu sein, wiewohl keine Liebe eingemischt und die bloßen Vertrauten vermieden sind. Daß Orest den Aegisth zu stürzen unternimmt, ist nichts Sonderliches und verdient keine starke Einzeichnung in die tragischen Jahrbücher der Welt. Es ist der Fall, den Aristoteles als den gleichgültigsten setzt, wo ein Feind den andern wißentlich angreift. Und hier will weder Orest noch Elektra etwas weiter: Klytämnestra soll verschont bleiben, kein Göttersprach hat die Vollziehung des Gerichtes an ihr dem eignen Sohne übertragen. Aber sogar jene That verrichtet Orest kaum selbst: er geht dem Aegisth, man kann wohl sagen, einfältig in's Netz, und wird nur durch einen Aufstand des Volkes gerettet. Nach den Alten befahl ihm das Orakel, die Verbrecher mit List anzugreifen, wie sie es dem Agamemnon gethan hatten. Dieß war gerechte Vergeltung; im offnen Kampfe zu fallen wäre für den Aegisth ein zu ehrenvoller Tod gewesen. Voltaire hat von seiner Erfindung hinzugesetzt, das Orakel habe ihm auch verboten, sich seiner Schwester zu offenbaren; und weil er dieß, hingerißen von Bruderliebe, bricht, wird er von den Furien geblendet, und verübt den Muttermord unwillkürlich. Das ist in der That ein wunderbarer Einfall von den Göttern, und eine unerhörte Bestrafung für ein leichtes, ja edles Vergehen. Daß Klytämnestra nur so gelegentlich und aus Versehen erstochen wird, hat Voltaire vom Crebillon beibehalten. Schwerlich wird sich ein französischer Dichter je an die eigentliche Aufgabe bei diesem Gegenstande wagen, nämlich den Muttermord als vorsätzlich und auf Geheiß der Götter vollbracht vorzustellen. Es ist wahr, sobald man die Klytämnestra nicht im Trotze eines gelungenen Frevels, sondern reuig und durch

Mutterliebe erweicht schildert, ist jenes nicht mehr zu ertragen. Aber wie paßte dieß auch zu ihrem so besonnenen Verbrechen? Durch solche Herabstimmung in's Kleinliche geht die ganze Bedeutung des furchtbaren Beispiels verloren.

Wie die Franzosen sich überhaupt beßer auf die Römer verstehen, als auf die Griechen, so sollte man erwarten, Voltaires römische Stücke würden dem politischen Gehalt der Geschichte beßer entsprechen, als seine griechischen der symbolischen Urbildlichkeit der Mythologie. Dieß leistet aber nur Brutus, das früheste und einzige verständig angelegte darunter. Voltaire entwarf dieß Trauerspiel in England, er hatte aus Shakspeares Julius Cäsar gelernt, was die Oeffentlichkeit republikanischer Thathandlungen auf der Bühne zu wirken vermag, und so wollte er gewissermaßen einen Mittelweg zwischen Corneille und Shakspeare einschlagen. Der erste Aufzug eröffnet sich majestätisch; die Katastrophe ist kurz aber ergreifend behandelt; die Grundsätze der ächten Freiheit sind überall mit gediegener Beredsamkeit ausgesprochen. Brutus selbst, sein Sohn Titus, der Gesandte des Königs und das Haupt der Verschwörer, sind treffend gezeichnet. Ich finde keinen Tadel daran, hier die Liebe eingewebt zu haben. Die Leidenschaft des Titus für eine Tochter Tarquins, welche den Knoten bildet, ist nicht unwahrscheinlich erfunden, und fällt in ihrem Tone nicht aus den geschilderten Sitten. Noch weniger kann ich dem Laharpe beistimmen, wenn er meint, Tullia sollte stolz und heroisch gesinnt sein, ungefähr wie Emilia im Cinna, um als Gegengewicht gegen die republikanischen Tugenden zu dienen. Wodurch kann ein edler Jüngling leichter verführt werden, als eben durch zarte schüchterne Weiblichkeit? Es ist wohl überhaupt nicht in der Natur, daß ein Wesen wie Emilia Liebe einflöße.

Cäsars Tod ist ein verstümmeltes Trauerspiel; es endigt mit der vom Shakspeare entlehnten Rede des Antonius vor Cäsars Leiche, d. h. es hat gar keinen Schluß. Und wie übel zusammengestückt und verfehlt ist es in allen seinen Theilen! Welche grob gesponnene und in der Eile hingegepfuschte Verschwörung! Welch ein blödsinniger Cäsar, dem die Verschwornen in's Angesicht trotzen, ohne daß er etwas von ihrem Vorhaben wittert! Daß Brutus, wiewohl er weiß, Cäsar sei sein Vater, ja sogleich nachdem er es erfahren, meuchelmörderische Hand an ihn legt, ist greuelhaft und zugleich höchst unrömisch. Von Vätern, die ihre Söhne in Rom für Staatsverbrechen zum Tode verurtheilt, bietet die Geschichte viele Beispiele dar; die Gesetze gaben ja den Vätern in ihrem eignen Hause ein unumschränktes Recht über Leben und Tod ihrer Kinder. Die Ermordung eines Vaters aber, selbst zur Rettung der Freiheit unternommen, würde den Thäter in den Augen der Römer als ein widernatürliches Ungeheuer gebrandmarkt haben. Unter welchen Ungereimtheiten die Einheit des Orts angenommen wird, fällt in die Augen. Der Angabe nach ist der Schauplatz auf dem Capitol, hier verschwört man sich am hellen lichten Tage, Cäsar geht dazwischen aus und ein. Allein die Leute scheinen selbst nicht recht zu wißen wo sie sind, denn Cassius ruft einmal: courons au Capitole!

Dieselben Unschicklichkeiten finden sich im Catilina wieder, der nur um weniges beßer ist. Aus Voltaires Aeußerungen über die dramatische Behandlung einer Verschwörung, die ich in der achtzehnten Vorlesung anführte, ließe sich schon schließen, er habe sich nicht darauf verstanden, wenn es nicht einleuchtend wäre, daß das französische System eine ächte Darstellung dieser Art überhaupt unmöglich macht. Nicht

nur wegen der Regeln von Ort und Zeit, sondern auch wegen der geforderten Würde des poetischen Ausdrucks, der sich der genauen Erwähnung einzelner Umstände widersetzt, worauf doch Alles ankommt. Die Machinationen einer Verschwörung, die Bemühungen sie zu vereiteln, gleichen Arbeiten in unterirdischen Gängen, wodurch Belagerer und Belagerte einander in die Luft zu sprengen suchen. Der Verstand der Zuschauer muß dabei besonders in Anspruch genommen werden, um die Kunst der Minierer zu begreifen. Hätte Catilina und sein Anhang nicht mehr List und tiefe Verstellung, und Cicero nicht mehr entschloßene Klugheit aufgewandt, als ihnen von Voltaire geliehen wird, so hätte der eine Rom nicht in Gefahr gesetzt, und der andre es nicht gerettet. Das Stück dreht sich immerfort auf demselben Punkte herum, Alle schreien gegen einander, aber Niemand handelt, und am Ende wird die Sache wie durch Zufall und blindes Kriegsglück entschieden. Wenn man die einfache Erzählung des Sallustius liest, so erscheint sie als die ächte Poesie des Gegenstandes, und Voltaires Behandlung daneben als schülerhafte Rhetorik. Mit einer ganz andern Einsicht in den wahren Zusammenhang menschlicher Angelegenheiten hat Ben Jonson die Sache aufgefaßt, von dem Voltaire viel hätte lernen mögen, den er aber nur durch Unwahrheiten zu verunglimpfen weiß.

Das Triumvirat gehört zu seinen anerkannt mißlungenen Unternehmungen im Alter. Es sind endlose Declamationen über die Achtserklärungen, dürftig durch eine leere Spiegelfechterei von Handlung aufgestutzt. Hier finden wir auf einer Insel in dem kleinen Fluße Rhenus die Triumvirn ruhig in ihren Zelten sitzend, während Ungewitter, Erdbeben und Vulkane toben; eine Julia und den jungen Pompeius

wie durch Schiffbruch an den Strand geworfen, wiewohl sie auf festem Lande reisen, und was der Abgeschmacktheiten mehr sind. Voltaire, vermuthlich um den geringen Erfolg bei der Aufführung zu entschuldigen, sagt, dieß Stück sei vielleicht im englischen Geschmack. Der Himmel verhüte!

Wir kehren zu den früheren Trauerspielen zurück, worin Voltaire zum Theil noch unversuchte Gegenstände auf die Bühne gebracht, und die hauptsächlich seinen Ruhm in der dramatischen Laufbahn begründet haben: Zaire, Alzire, Mahomet, Semiramis, Tancred.

Zaire wird in Frankreich als der Triumph der tragischen Poesie in Darstellung der Liebe und Eifersucht betrachtet. Wir möchten nicht mit Lessing behaupten, Voltaire habe sich bloß auf den Kanzleistil der Liebe verstanden. Das Gefühl redet oft bei ihm mit feuriger Stärke, wenn schon nicht mit jener vertraulichen Wahrheit und Naivetät, womit ein unbefangnes Herz sich enthüllt. Allein ich vermiße an Zairens Empfindungsweise das orientalische Kolorit: im Serail erzogen, sollte sie als ein junges Mädchen von glühender Einbildungskraft und gleichsam in den Blumendüften des Morgenlandes berauscht, sich dem Gegenstande ihrer Leidenschaft anschmiegen. Ihre phantasielose Liebe wohnt einzig im Herzen, und wie läßt sich das für solch einen Gegenstand denken? Orosman macht zwar seinerseits Ansprüche auf europäisches Zartgefühl, aber der Tartar in ihm ist nur überfirnißt, er bekommt häufige Rückfälle in rohes Wüthen und despotische Angewöhnungen. Hätte der Dichter wenigstens die ihm zugeschriebene Großmuth durch einen berühmten historischen Namen beglaubigt, wie wir z. B. den Saladin als einen edlen und freigesinnten saracenischen Monarchen kennen. So aber neigt sich alle Gunst auf die unterdrückte christliche und

ritterliche Seite, und die glorreichen Namen, die sie aufzuweisen hat. Was ist rührender als der königliche Märtyrer Lusignan, der biedre und fromme Nerestan, der in tapfrer Jugend nur für die Erlösung seiner Glaubensgenoßen unternehmend ist? Die Scenen, worin sie erscheinen, sind durchgehends vortrefflich, besonders der ganze zweite Aufzug. Der Gedanke, an die Wiedererkennung einer Tochter ihre Bekehrung zu knüpfen, kann nicht genug gepriesen werden. Allein die große Wirkung dieses Aufzuges schadet meines Bedünkens dem Uebrigen. Wünscht wohl jemand im Ernst die Verbindung Zairens mit Orosman, außer Zuschauerinnen, denen die der Schönheit hier gezollte Huldigung schmeicheln mag, oder Zuschauer, die selbst noch in den Bethörungen der Jugend verstrickt sind? Können andre willig mitempfinden, wenn in Zairens Seele eine durch die That des Sultans so übel gerechtfertigte Liebe der Stimme des Blutes und den heiligsten Anforderungen der Kindespflicht, Ehre und Religion die Wage hält?

Es war ein verdienstliches Wagestück (so seltsame Vorurtheile herrschten in Frankreich) in der Zaire französische Helden aufgeführt zu haben. In der Alzire gieng Voltaire weiter, und behandelte eine noch nie unter seinen Landesgenoßen berührte Begebenheit der neueren Geschichte. Wie dort ritterliche und saracenische Denkart, so stehen hier Spanier und Peruaner einander gegenüber. Die Contraste der alten und neuen Welt haben zu dichterischen Schilderungen Anlaß gegeben. Wiewohl die Handlung erfunden ist, finde ich in diesem Stücke mehr historischen Gehalt, und mehr von dem, was man symbolische Behandlung nennen kann, als in den meisten französischen Trauerspielen. Zamor stellt uns den noch freien, Monteze den unterjochten Wilden vor, Gusman

den Uebermuth der Eroberer, Alvarez den mildernden Einfluß des Christenthums. Alzire steht zwischen diesen streitenden Elementen in der Mitte, in einem rührenden Kampfe zwischen der Anhänglichkeit an Vaterland, Sitte und der ersten Wahl ihres Herzens auf der einen, und neuen Banden der Ehre und Pflicht auf der andern Seite. Für Alzirens Liebe sprechen alle menschlichen Antriebe, welche Zaire gegen sich hat. Der letzte Auftritt, wo der sterbende Gusman hereingetragen wird, ist wohlthätig erschütternd. Die herrlichen Zeilen über den Unterschied der Religionen, wodurch Gusman den Zamor bekehrt, sind von einem historischen Zuge entlehnt: es sind die Worte des Herzogs von Guise an einen Protestanten, der ihn ermorden wollte; aber es macht dem Dichter nicht weniger Ehre, sie so angewandt zu haben. Kurz, ungeachtet der Unwahrscheinlichkeiten in der Anlage, die sich leicht entdecken laßen und oft gerügt worden sind, scheint mir Alzire der glücklichste Wurf und die gelungenste unter allen Compositionen Voltaires.

Im Mahomet hat sich die Unlauterkeit der Absichten an dem Künstler schrecklich gerächt. Er betheure noch so sehr, er habe es nur gegen den Fanatismus gemeint, er hat unläugbar die Verderblichkeit des Glaubens an irgend eine Offenbarung lehren wollen, und sich dazu Alles für erlaubt gehalten. So ist ein Werk entstanden, das Wirkung macht, aber eine schreiende peinliche Wirkung, wogegen sich die Menschlichkeit, die Philosophie und der religiöse Sinn in gleichem Grade empörtt. Voltaires Mahomet macht zwei unschuldige Geschwister, die ihn als einen Gottgesandten kindlich anbeten, zu unbewußten Vatermördern, und dieß durch die Triebfeder einer blutschänderischen Liebe, worein sie ebenfalls durch seine Zulaßung unwißentlich verfallen sind; den

Bruder, da er ihm als der verblendete Vollführer seines Greuelgebots die größte Ergebenheit bewiesen, belohnt er durch Gift, und spart die Schwester zum Opfer seiner ekeln Lüste auf. Dieses Gewebe von Abscheulichkeiten, diese kaltblütige Wollust an der Bosheit liegt vielleicht über die Gränzen der Menschheit hinaus, gewiß aber über die Gränzen der poetischen Darstellung, wenn auch etwas so Ungeheures irgend einmal im Laufe der Zeiten als Mißgeburt vorkommen sollte. Und hievon abgesehen, welche Entstelluug, ja Verzerrung der Geschichte! Von ihren wundervollen Reizen hat er sie entkleidet, an orientalisches Kolorit ist nicht zu denken. Mahomet war ein falscher Prophet, aber zuverläßig ein Begeisterter, sonst hätte er nicht durch seine Lehre die halbe Welt umgestaltet. Welch ein Unverstand, ihn bloß zum kalten Betrüger zu machen! Ein einziger von den tausend erhabenen Sprüchen des Koran würde hinreichen, um diese widersinnigen Erdichtungen niederzudonnern.

Semiramis ist aus französischen Manieren und mißverstandnen Nachahmungen bunt zusammengestückt. Da ist etwas Hamlet und etwas Klytämnestra und Orest, aber von keinem etwas Rechtes. Die Liebe zu einem ungekannten Sohne ist sogar aus der Semiramis des Crebillon in diese übergegangen. Die Erscheinung des Ninus ist ein Mittelding von dem Geist im Hamlet und dem Schatten des Darius bei'm Aeschylus. Daß sie überflüßig sei, haben selbst die französischen Kritiker eingesehen. Lessing hat das Gespenst durch Spott verscheucht. Unter vielen Lastern gegen die Weise ordentlicher Gespenster hat es auch dieses an sich, seine Reden entsetzlich auf Schrauben zu stellen, Nachdem Voltaire so viel gegen die Liebe an einer untergeordneten Stelle im Trauerspiel geeifert, hat er dennoch das sich freu=

zende Doppelpaar von Verliebten, die sogenannte partie quarrée, in diesem Schauspiel, welches eine ganz neue Gattung begründen sollte, nicht los werden können.

Seit dem Cid war wohl kein französisches Trauerspiel erschienen, dessen Verwicklung auf so reine Triebfedern der Ehre und Liebe ohne alle unedeln Einmischungen gebaut, und das so ganz der Darstellung ritterlicher Gesinnungen geweiht wäre, als Tancred. Amenaide, auf Ehre und Leben angeklagt, verschmäht es, sich durch eine Erklärung zu rechtfertigen, die ihren Geliebten in Gefahr setzen würde; und Tancred, wiewohl berechtigt sie für treulos zu halten, verficht sie im Zweikampf, und hat aus Verzweiflung einen Heldentod gesucht, als sich der unselige Irrthum aufklärt. Von dieser Seite ist das Stück untadelig und des größten Lobes werth. Es wird durch andre Unvollkommenheiten geschwächt. Der Deutlichkeit schadet es sehr, daß wir den Brief ohne Ueberschrift, der Alles verursacht, nicht sogleich anfangs zu hören bekommen, daß er nicht vor unsern Augen abgeschickt wird. Die politischen Erörterungen im ersten Aufzuge sind lästig; Tancred erscheint erst im dritten, und man erwartet ihn mit Ungeduld, um die Scene zu beleben. Amenaidens tobende Verwünschungen am Schluße sind disharmonisch mit der tiefen aber sanften Rührung, womit die Wiedervereinigung zweier Liebenden, die sich verkannt haben, in dem Augenblicke ihrer Trennung durch den Tod, uns überwältigt.

Man hätte es Voltairen wohl erlaßen mögen, in der früher geschriebenen Chinesischen Waise den großen Dschingiskan verliebt vorzustellen. Dieses Schauspiel sollte den Titel führen „Die Eroberung von China nebst Bekehrung des greulichen Tartarchans“ u. s. w. Das ganze Interesse dreht sich

um zwei Kinder, die man nicht zu sehen bekommt. Die Chinesen werden als die tugendhaftesten und weisesten aller Menschen vorgestellt, und fließen über von philosophischen Sittensprüchen. Wie Corneille im Alter seine Personen sämmtlich zu Politikern machte, so stattete Voltaire die seinigen mit Philosophie aus, und bediente sich ihrer, um seine Lieblingsmeinungen zu predigen. Corneilles Beispiel schreckte ihn nicht ab, als in ihm die Kraft zur Darstellung der Leidenschaften erloschen war, eine Anzahl matter und verfehlter Hervorbringungen an's Licht zu fördern.

Seit Voltaire ist die Verfaßung der tragischen Bühne der Franzosen ungefähr dieselbe geblieben. Noch ist kein Talent aufgestanden, das Kraft genug gehabt hätte, die Kunst um einen Schritt vorwärts zu führen und verjährte Vorurtheile durch den Erfolg siegreich zu widerlegen. Mancherlei Versuche sind gemacht, die sich aber meistens bald an dieß, bald an jenes unter dem bisher Geleisteten anschließen, ohne es zu übertreffen. Die Bemühung, mehr historischen Umfang in die dramatische Darstellung zu bringen, scheitert an den hergebrachten Einschränkungen. Von den in Frankreich selbst geschehenen sowohl theoretischen als praktischen Angriffen auf das herrschende Regeln-System wird es am schicklichsten sein, bei Uebersicht des heutigen Zustandes der französischen Bühne ein Wort zu sagen, wenn wir erst vom Lustspiele und den übrigen Nebengattungen gesprochen, da man hiedurch entweder neue Gattungen zu stiften, oder die Gränzscheidungen der bisherigen als willkürlich einzureißen versucht hat.

---

## Zweiundzwanzigste Vorlesung.

Französisches Lustspiel. Moliere. Kritik seiner Werke.

Dasselbe System der Regeln und Schicklichkeiten, dessen unvermeidlich einengenden Einfluß bei'm Trauerspiel ich zu zeigen gesucht habe, in Frankreich auf das Lustspiel angewandt, mußte vielmehr vortheilhaft wirken. Denn diese gemischte Gattung hat, wie wir oben gesehen, eine unpoetische Seite, und ein gewisser, wenn auch nicht ganz wesentlicher Kunstzwang thut dem Lustspiel wohl, da es bei einer allzunachläßigen Breite der Behandlung Gefahr läuft, in Absicht auf den Bau des Ganzen in Formlosigkeit, auf die Einzelnheiten der Ausführung in alltägliche Gemeinheit hinein zu gerathen. In der französischen wie in der griechischen Sprache tritt der Umstand ein, daß einerlei Silbenmaß im Tragischen und Komischen gebraucht wird, was auf den ersten Blick befremdlich auffällt. Aber wenn uns der Alexandriner zum freien nachahmenden Ausdruck des Pathos nicht sonderlich geeignet schien, so ist es dagegen an sich schon drollig, ein seiner Natur nach so symmetrisches Silbenmaß sich den vertraulichen Wendungen des Gesprächs anschmiegen zu hören. Die in andern Gattungen einschränkende grammatische Ge-

wißenhaftigkeit der französischen Poesie ist dem Lustspiel völlig angemeßen, wo die Versification nicht auf Kosten der Aehnlichkeit mit der Sprache des Umgangs erkauft werden, wo sie den Dialog nicht durch Schwung und Würde über die Wirklichkeit erheben, sondern ihm nur eine zierlichere Leichtigkeit ertheilen soll. Mir scheint also auch die Meinung gerechtfertigt, welche in Frankreich dem Lustspiel in Versen eine weit höhere Achtung, als dem prosaischen, zugesteht.

Ich suchte zu zeigen, daß die Einheiten des Ortes und der Zeit dem Wesen mancher tragischen Gegenstände widersprechen, weil eine umfaßende Handlung oft an entfernten Orten zugleich fortrückt, und große Entscheidungen sich nur langsam vorbereiten. Bei'm Lustspiel fällt dieß weg: hier soll die Intrigue herrschen, deren Geschäftigkeit Alles geschwind zum Ziele führt, und so stellt sich die Einheit der Zeit beinahe von selbst ein. Die häuslichen und geselligen Kreiße, in denen das Lustspiel sich bewegt, sind gewöhnlich an Einem Orte versammelt, der Dichter braucht unsrer Einbildungskraft folglich keine Reisen zuzumuthen: nur hätte man doch vielleicht wohl gethan, die Einheit des Ortes nicht so ängstlich zu nehmen, und den Uebergang aus einem Zimmer in das andre, oder in verschiedene Häuser derselben Stadt zu erlauben. Die besonders in der ältern Zeit häufig nach den lateinischen Lustspieldichtern beibehaltene Wahl des Schauplatzes auf der Straße ist nach unsrer Lebensweise meistens sehr unwahrscheinlich, und um so mehr zu tadeln, da sie schon bei den Alten ein aus dem Bau ihrer Theater entsprungener Uebelstand ist.

Die französischen Kunstrichter und die durch sie herrschend gewordene Meinung erklären nur einen einzigen ihrer Lustspieldichter, den Moliere, für klassisch, und alles seitdem

Geleistete wird nur als mehr oder weniger unvollkommene Annäherung an dieses vermeintlich unübertreffliche, ja unerreichbare Muster geschätzt. Wir werden also zuvörderst diesen Stifter des französischen Lustspiels charakterisieren, und alsdann einen kurzen Abriß von dessen fernerer Bearbeitung geben.

Moliere hat Werke in so verschiedenen Gattungen und von so verschiedenem Werthe hervorgebracht, daß man kaum denselben Urheber darin wieder erkennen sollte; und doch wird gewöhnlich, wenn man von seiner Eigenthümlichkeit und seinen Verdiensten um die Fortschritte der Kunst redet, Alles auf einen Haufen zusammen geworfen.

In geringem Stande geboren und erzogen, genoß er den Vortheil, das bürgerliche Leben aus eigner Erfahrung kennen zu lernen, und machte sich die Fertigkeit zu eigen, niedrige Sprecharten nachzuahmen. Nachher, als ihn Ludwig der Vierzehnte in seine Dienste nahm, hatte er Gelegenheit, wiewohl von einer untergeordneten Stelle aus, den Hof in der Nähe zu beobachten. Er war ein Schauspieler, und zwar, wie es scheint, besonders im übertreibenden und possenhaften Komischen stark; so wenig von Vorurtheilen persönlicher Würde eingenommen, daß er sich allen Bedingungen unterzog, welche dieß mit sich brachte, und immer bereit war, die auf der Bühne damals so häufigen Stockschläge auszutheilen oder zu empfangen. Ja sein mimischer Eifer gieng so weit, daß er als der wirkliche Kranke in der Vorstellung des eingebildeten seinen Geist aufgab, und im eigentlichen Sinne ein Märtyrer fremden Gelächters wurde. Sein Gewerbe war, allerlei lustige Ergötzungen für den Hof auszusinnen, und zur Erholung von Staatsgeschäften oder Kriegsunternehmungen „den größten König der Welt“ zum Lachen

zu bringen. Man sollte denken, bei der gefeierten Rückkehr von einem glorreichen Feldzuge hätte dieß auf eine feinere Art geschehen können, als durch Darstellung der ekelhaften Zustände eines eingebildeten Kranken; allein Ludwig der Vierzehnte nahm es nicht so genau: er war mit den Bemühungen seines von ihm beschützten Lustigmachers sehr wohl zufrieden, und tanzte sogar zuweilen in dessen Balletten in höchsteigner Person mit. Genug, diese äußere Lage Molieres war Ursache, daß viele seiner Arbeiten als bloße Gelegenheitsstücke auf höheren Befehl entstanden sind, und auch das Gepräge davon an sich tragen. Ohne außer Frankreich gereist zu sein, hatte er Gelegenheit, die Lazzis der welschen komischen Masken auf dem italiänischen Theater zu Paris kennen zu lernen, wo abwechselnd mit französischen geschriebnen Scenen improvisiert ward; an den spanischen Lustspielen studierte er die sinnreichen Verwickelungen der Intrigue; Plautus und Terenz lehrten ihn das Salz des attischen Witzes, den ächten Ton komischer Sittensprüche und feinere Charakteristik kennen. Alles dieß verwendete er mit mehr oder weniger Geschick zu seinem augenblicklichen Gebrauch, und zog noch allerlei seiner Kunst fremde Mittel herbei, um sein Schauspiel recht bunt aufzuputzen: die allegorischen Aufzüge der Opern-Prologe, musikalische Intermezzos, worin er sogar italiänische und spanische National-Musik mit Texten in ihrer eignen Sprache anbrachte; bald prächtige, bald groteske Ballette, ja zuweilen bloße Luftspringereien. Von Allem wußte er Vortheil zu ziehen: der seinen Stücken widerfahrne Tadel, die fehlerhaften Manieren mitwerbender Schauspieler, von ihm selbst und seiner Gesellschaft täuschend nachgeäfft, ja die Verlegenheit, nicht so schnell als es der König verlange, eine theatralische Unterhaltung herbeischaffen

zu können, wurden für ihn ein Stoff der Belustigung. Seine aus dem Spanischen entlehnten Stücke, seine bloß für die Schaulust eingerichteten Pastoralen und Tragikomödien, und außerdem noch drei bis vier eigentliche und zwar versificierte, also sorgfältiger ausgearbeitete Lustspiele aus seiner frühern Zeit geben die Kritiker ohne weiteres Preis. Aber auch in den Possenspielen mit oder ohne Ballette und Intermezzos, worin das übertreibende Komische und oft das selbstbewußte und willkürliche der Lustigmacherei vorwaltet, hat Moliere zwar eine unerschöpfliche gute Laune bewährt, vortreffliche Späße verschwenderisch ausgestreut, und mit kecken und derben Strichen ergötzliche Caricaturen gezeichnet; jedoch alles dieß ist schon vielfältig vor ihm geleistet worden, und ich kann nicht einsehen, wodurch er in diesem Fache einzig und als ein ganz origineller Kunstschöpfer dastehen soll. Ist z. B. der prahlerische Officier des Plautus in der grotesken Charakteristik etwa weniger verdienstlich, als der bürgerliche Edelmann? Wir werden sogleich in der Kürze prüfen, ob Moliere die ganz oder theilweise vom Plautus und Terenz entlehnten Stücke wirklich verbeßert hat. Wenn wir es uns dabei gegenwärtig erhalten, daß wir an diesen Lateinern nur einen abgeschwächten oder verfärbten Widerschein des attischen Lustspiels haben, so wird sich daraus beurtheilen laßen, ob er im Stande gewesen sein würde, dessen Meister zu meistern, falls sie auf uns gekommen wären. Viele seiner Erfindungen sind mir als erborgt verdächtig, und ich bin überzeugt, die Quelle würde sich nachweisen laßen, wenn man die Alterthümer der possenhaften Litteratur durchsuchte. (Der gelehrte Tiraboschi, Storia della letteratura italiana. Lib. III. §. XXV., bezeugt dieß in sehr starken Ausdrücken: „Moliere“, sagt er, „hat die italiänischen Komiker so sehr benutzt, daß, wenn

„man ihm Alles nehmen wollte, was er von andern genom„men, die Bände seiner Lustspiele um Vieles zusammen„schmelzen würden.") Andere liegen so nahe, sind so oft genutzt und abgenutzt, daß sie gewissermaßen für ein komisches Gemeingut gelten können. So ist die Scene im eingebildeten Kranken, wo die Liebe der Frau durch den verstellten Tod des Mannes auf die Probe gestellt wird, ein uralter Schwank, den unser ehrlicher Hans Sachs lustig genug behandelt hat. Ich weiß nicht, ob es schon bemerkt worden, daß der Gedanke, welcher die Grundlage der gezwungenen Heirat ausmacht, von Rabelais entlehnt ist. Bei diesem stellt Panurg eben so eine Berathschlagung über seinen künftigen Ehestand an, und erhält auch vom Pantagruel eben so skeptische Antworten, wie dort Sganarell von dem zweiten Philosophen. Man hat eine Aeußerung von Moliere, nach welcher er über das Plagiat eben nicht gewißenhaft gesinnt war. Bei den Verhältnissen ohne Würde, worin er lebte, und worin Alles so sehr auf einen blendenden Schein berechnet war, daß ihm nicht einmal sein Name von Rechts wegen gehörte, darf uns dieß um so weniger Wunder nehmen.

Wo Moliere sich in den possenhaften Stücken auch nicht an fremde Erfindung anlehnt, hat er sich doch ausländische komische Manieren, besonders die der italiänischen Buffonerie zu eigen gemacht. Er wollte eine Art von maskenhaften Charakteren ohne Masken einführen, die mit denselben Namen wiederkommen. Sie haben aber nie recht einheimisch in Frankreich werden wollen, weil der biegsame, die jedesmal geltende Sitte nachahmende französische National-Charakter sich nicht mit jener barocken Originalität im Aeußern verträgt, welcher sich wunderliche Individuen bei andern Völkern sorglos überlaßen, wo der gesellige Ton nicht Alles

überein modelt. Da man den Sganarellen, Mascarillen, Scapins und Crispins ihre Tracht hat laßen müßen, damit sie nicht alle Haltung verlören, so sind sie jetzt vollends auf der Bühne veraltet. Ueberhaupt neigt sich der französische Geschmack wenig zum selbstbewußten, lustig übertreibenden, und alsdann willkürlich werdenden Komischen, weil diese Gattungen mehr die Phantasie, als den Verstand ansprechen. Wir wollen dieß gar nicht tadeln, noch über die Rangordnung der Gattungen streiten. Die Geringschätzung der eben genannten kann vielleicht zu desto vorzüglicherem Gedeihen des Komischen der Beobachtung ausschlagen. In der That haben die französischen Lustspieldichter darin viel Feines und Geistreiches geleistet; Molieres großes Verdienst wird darein gesetzt, und es ist gewiß sehr hervorstechend. Es fragt sich nur, ob es von der Art ist, daß es die französischen Kunstrichter berechtigt, gegen ein halbes Dutzend sogenannter regelmäßiger Lustspiele von Moliere den gesammten Vorrath aller andern Nationen an fein charakterischen Darstellungen so unendlich tief herabzuwürdigen, wie sie thun, und ihn als das komische Genie ohne Gleichen aufzustellen.

Wenn die Franzosen schon in den Lobeserhebungen auf ihre Tragiker aus National-Eitelkeit und Unbekanntschaft mit fremden Geisteswerken sehr übertrieben sind, so überbieten sie sich vollends im Preisen Molieres auf eine Weise, die aus allem Verhältnisse mit dem Gegenstande heraustritt. Voltaire nennt ihn den Vater des ächten Lustspiels, und für Frankreich kann man dieß gelten laßen. Nach Laharpe sind Moliere und das Lustspiel zwei gleichbedeutende Namen, er ist der erste aller Moral-Philosophen, seine Werke sind die Schule der Welt. Chamfort nennt ihn den liebenswürdigsten Lehrer der Menschheit seit dem Sokrates, und meint,

Julius Cäsar, der den Terenz einen halben Menander nannte, würde den Menander einen halben Moliere genannt haben. Ich zweifle.

Welche Art von Moral überhaupt vom Lustspiel zu erwarten steht, habe ich weiter oben gezeigt: es ist angewandte Sittenlehre, Lebenskunst. Diese betreffend enthalten Molieres höhere Lustspiele viele glücklich ausgedrückte und treffende Bemerkungen, die immer noch anwendbar sind; andere sind mit der Einseitigkeit seiner persönlichen Meinungen oder der geltenden seines Zeitalters behaftet. In diesem Sinne war schon Menander ein philosophischer Komiker, und wir dürfen wohl dreist seine übrig gebliebenen Sittensprüche wenigstens neben die des Moliere stellen. Allein aus bloßen Sentenzen baut man kein Lustspiel zusammen. Der Dichter soll ein Moralist sein, aber seine Personen sollen darum nicht beständig moralisieren. Hierin scheint mir Moliere das Maß überschritten zu haben: er giebt uns in weitläuftigen Erörterungen das Für und Wider der dargestellten Charaktere; ja er läßt diese zum Theil in Grundsätzen bestehen, welche die Personen selbst gegen die Einwendungen Andrer durchfechten. Hier bleibt nichts zu errathen übrig, und doch besteht die größte Feinheit bei'm Komischen der Beobachtung darin, daß sich die Charaktere unbewußter Weise durch Züge kund geben, die ihnen unwillkürlich entschlüpfen. Zu dieser Gattung des Komischen gehört die Weise, wie Oront sein Sonett anbringt, wie Orgon die Nachrichten vom Befinden des Tartüffe und seiner Frau anhört, wie Vadius und Trissotin sich entzweien; aber ganz und gar nicht gehören zu ihr die endlosen Abhandlungen des Alcest und Philint über das richtige Benehmen bei der Falschheit und Verderbtheit der Welt. Sie sind ernsthaft, können dennoch nicht als den

Gegenstand erschöpfend befriedigen, und da es Gespräche sind, wo die Personen am Ende auf demselben Punkte stehen, wie zu Anfange, so fehlt ihnen die nöthige dramatische Bewegung. Solche gegenseitige Erörterungen, die zu nichts führen, sind in allen am meisten bewunderten Stücken Molieres häufig; nirgends mehr als im Misanthropen. Darum schleicht die Handlung so sehr, die überdieß nur dürftig erfunden ist, und, einige Scenen von leichter Beweglichkeit ausgenommen, sind es förmlich eingeleitete Unterredungen, deren Stockung nur durch die auf die Einzelnheiten des Verses und Ausdrucks verwendete Kunst verkleidet werden kann. Mit einem Worte, diese Stücke sind zu didaktisch, zu ausdrücklich belehrend, statt daß der Zuschauer nur beiläufig, und als legte man es nicht darauf an, belehrt werden sollte.

Ehe wir von den ganz eignen und als Meisterwerken anerkannten Hervorbringungen des Dichters im Einzelnen reden, noch einige Bemerkungen über seine Nachbildungen der lateinischen Komiker.

Der berühmteste darunter ist der Geizige. Leider sind die Handschriften der Aulularia des Plautus am Schluße verstümmelt; doch findet sich auch so noch genug daran zu bewundern. Moliere hat nur einige Scenen und Einfälle daraus übertragen, die Anlage des Ganzen ist bei ihm durchaus verschieden. Bei'm Plautus ist sie sehr einfach: sein Geiziger hat einen Schatz gefunden, den er ängstlich hütet und geheim hält. Die Bewerbung eines begüterten Hagestolzen um seine Tochter erregt ihm schon Verdacht, man wiße um seinen Reichthum. Die Zurüstungen zur Hochzeit führen fremde Bediente und Köche in sein Haus, er hält den Goldtopf nicht mehr für sicher, und versteckt ihn auswärts, was dem auf Kundschaft von der Tochter ausgesandten

Sklaven ihres Liebhabers Gelegenheit giebt, ihn zu stehlen. Ohne Zweifel wird der Dieb ihn nachher haben herausgeben müßen, sonst hätte das Stück allzu traurig mit den Wehklagen und Verwünschungen des Alten geendigt. Der Knoten des Liebeshandels löst sich leicht: der junge Mann, der sich zu früh die Rechte des Ehestandes herausgenommen, ist Neffe des Bräutigams, und dieser tritt also willig zurück. Alle Vorfälle dienen nur dazu, den Geizigen durch eine Reihe gesteigerter Aengstigungen hindurch zu führen, worin sich seine unselige Leidenschaft entfaltet. Moliere setzt dagegen, ohne diesen Zweck zu erreichen, eine verwickelte Maschine in Bewegung. Hier haben wir einen Liebhaber der Tochter, der, als Bedienter verkleidet, dem Geize des Alten schmeichelt; einen verschwenderischen Sohn, der um die Braut seines Vaters wirbt; dann vermittelnde Bediente, einen Wucherer, und am Ende noch eine Wiedererkennung. Der Liebeshandel ist in seiner Alltäglichkeit schwerfällig ausgesponnen, man verliert darüber verschiedentlich den Harpagon ganz aus den Augen. Einige Auftritte von gutem komischen Gehalt sind doch nur untergeordnet, und gehen nicht mit künstlerischer Nothwendigkeit aus der Sache selbst hervor. Moliere hat gleichsam alle Arten des Geizes auf Eine Person zusammengehäuft, und doch ist der Geizige, der einen Schatz vergräbt, und der, welcher auf Pfänder leiht, schwerlich derselbe. Harpagon hungert seine Kutschpferde aus: warum hat er überhaupt welche? Dieß kommt nur einem Manne zu, der mit unverhältnißmäßig geringem Aufwande das Ansehn eines gewissen Ranges behaupten will. Die komische Charakteristik wäre geschwind zu Ende, wenn es wirklich nur einen einzigen Charakter des Geizigen gäbe. Die wichtigste Abweichung des Moliere vom Plautus ist die, daß dieser schlechthin

einen Schatzhüter, jener seinen Geizigen verliebt schildert. Ein verliebter Alter ist an sich lächerlich, ein geängsteter Geiziger ist es auch. Es ist leicht einzusehen, daß es grelle Contraste zu Wege bringt, wenn man dem Geize, der einen Menschen absondert und in sich selbst verschließt, eine mittheilsame und freigebige Leidenschaft, die Liebe, beifügt. Gewöhnlich aber ist der Geiz ein gutes Verwahrungsmittel gegen das Verliebtwerden. Wo ist nun feinere Charakteristik, und weil man doch hierauf besonders pocht, mehr sittliche Belehrung zu finden, bei'm Plautus oder bei'm Moliere? Den Harpagon können ein Geiziger und ein verliebter Alter vorstellen sehn, und beide mit sich zufrieden aus dem Schauspielhause weggehen, indem der Geizige zu sich selbst sagt „Ich bin wenigstens nicht verliebt," und der verliebte Alte „Ich bin wenigstens nicht geizig." Das höhere Lustspiel stellt die Narrheiten dar, die, wie auffallend sie auch sein mögen, doch im gewöhnlichen Lauf der Dinge liegen; was nur als seltsame Ausnahme, als eine Mißgeburt der Verkehrtheit denkbar ist, fällt dem willkürlich übertreibenden Possenspiel anheim. Deswegen ist seit Moliere, und war es ohne Zweifel längst vor ihm, der verliebte geizige Alte ein eigentlicher Gemeinplatz der italiänischen Masken-Komödie und Opera buffa, wohin er auch, die Wahrheit zu sagen, gehört. Mit ungemeiner Kunstlosigkeit hat Moliere das Hauptereigniß, den Diebstahl der Geldkiste, behandelt. Ganz zu Anfange ist Harpagon in einer vom Plautus entlehnten Scene argwöhnisch, ein Bedienter möchte seinen Schatz gespürt haben. Nachher vergißt er ihn vier Aufzüge hindurch, es ist auch sonst nicht die Rede davon, und der Zuschauer fällt wie aus den Wolken, wenn der Bediente plötzlich das gestohlne Kästchen hereinträgt, denn es wird nirgends erklärt,

wie er den so sorgsam verheimlichten Schatz hat auswittern können. Dieß heißt weder vorbereiten noch richtig auflösen. Das ist eben das Sinnreiche im Plautus, daß die übertriebene Aengstlichkeit des Alten für seinen Goldtopf und alles was er thut, um ihn zu retten, dessen Verlust verursacht. Der unterirdische Schatz ist immer unsichtbar gegenwärtig, er ist gleichsam der böse Geist, der seinen Hüter bis zum Wahnsinne umhertreibt. Darin liegt eine ganz anders eindringende Sittenlehre. In dem Monolog Harpagons nach dem Diebstahl hat der neuere Dichter nur unglaubliche Ueberladungen hinzugefügt. Das beibehaltene Hinausrufen in's Parterre, um den Dieb zu entdecken, was, gut gespielt, so große Wirkung macht, ist ein aus der aristophanischen Gattung übrig gebliebener Zug, und kann uns ihre belustigende Kraft anschaulich machen.

Der Amphitryo ist fast nur eine freie Nachahmung des lateinischen Originals. Die ganze Anlage und Folge der Scenen ist beibehalten. Von Molieres Erfindung ist die Zofe als Frau des Sosia. Es ist sinnreich, daß den Ehegeschichten des Herrn die des Bedienten als Parodie entgegengestellt werden, und es giebt zu artigen Erörterungen Anlaß, wie Sosia herausbringt, daß ihn während seiner Abwesenheit nicht ein ähnlicher häuslicher Segen betroffen, wie den Amphitryo. Die anstößige Derbheit der alten Göttergeschichte ist, so fern es unbeschadet der Keckheit thunlich war, in's Feine gebracht, und überhaupt die Ausführung sehr zierlich. Das Irrewerden der Personen an sich selbst über ihre Verdoppelung ist mit einer gewissen komischen Metaphysik ergründet: die Betrachtungen des Sosia über seine verschiednen Ich, die einander ausgeprügelt haben, können in der That unsern heutigen Philosophen zu denken geben.

Die mißrathenste unter Molieres Nachahmungen der Alten ist die des Phormio in den Betrügereien des Scapin. Die ganze Verwickelung ist aus dem Terenz entlehnt, und mit der Zuthat noch einer Wiedererkennung, außer der, die sich vorfand, gut oder übel neueren Sitten angepaßt, oder vielmehr hineingezwängt. Freilich hat auch der Dichter diese Verwickelung nur so in der Eile abgefertigt und recht nachläßig hingepfuscht. Scapins Streiche, denen zu lieb sie bei Seite geschoben wird, nehmen den ersten Platz ein: es fragt sich, ob sie ihn verdienen. Der griechische Phormio, ein Mensch, der, um mit jungen Gesellen zu schmausen, sie sich durch allerlei gewagte Kniffe verbindlich macht, ist ein anmuthiger und bescheidner Schelm; Scapin gerade das Gegentheil. Er hätte nicht Ursache, so viel mit seinen Spitzbübereien zu prahlen: sie sind so albern angelegt, daß sie billig nicht hätten gelingen sollen. Der hirnloseste Blödsinn der beiden Alten reicht kaum hin, es glaublich zu machen, daß sie ohne alle Schwierigkeit in eine so handgreifliche, grob gesponnene Schlinge hineingehn. So ist es auch bis zur Abgeschmacktheit unwahrscheinlich, daß Zerbinette, die als Zigeunerin wohl wißen muß, wie man Spitzbübereien geheim zu halten hat, auf die Straße läuft, und dem ersten besten Unbekannten, der dann Geront selbst ist, die durch Scapin am Geront verübte Betrügerei erzählt. Die Posse mit dem Sacke, wo Scapin den Geront hineinkriechen läßt, ihn davon trägt, und wie mit fremder Hand ausprügelt, ist vollends ein ungehöriger Auswuchs. Boileau hat deswegen Molieren mit Grund vorgeworfen, er habe ohne Scham den Terenz mit dem Tabarin (dem Spaßmacher eines Marktschreiers) verbunden. In der That hat Moliere hier einmal, nicht den welschen Masken, das ist oft geschehen,

sondern den Pagliassen der Seiltänzer und Luftspringer ihre Streiche abgeborgt.

Man muß es nicht aus der Acht laßen, daß die Betrügereien des Scapin eines der spätesten Werke des Dichters sind. Dieses und verschiedne andre aus derselben Zeit, als Herr von Pourceaugnac, die Gräfin von Escarbagnas, und selbst das letzte, der eingebildete Kranke, beweisen genugsam, daß er mit dem Fortgange der Jahre nicht an künstlerischer Reife des Geistes zunahm, die ihm dergleichen lose Arbeiten hätte verleiden müßen, und daß er manchmal etwas leichtsinnig für den Augenblick hinwarf, wann er wohl Muße gehabt hätte, die Nachwelt zu bedenken. Wenn er sich zuweilen strengeren Gesetzen unterwarf, so verdanken wir es mehr seinem Ehrgeiz und der Lüsternheit, auch mit unter die klassischen Schriftsteller des goldnen Zeitalters gezählt zu werden, als einem innern immer wachsenden Triebe nach auserlesener Vortrefflichkeit.

Jene oben erwähnten hohen Ansprüche der französischen Kunstrichter für ihren Liebling gründen sich hauptsächlich auf die Frauenschule, Tartüffe, den Misanthropen und die gelehrten Frauen: Stücke, die allerdings mit großem Fleiß ausgearbeitet sind. Wir bevorworten es ausdrücklich, daß wir das Urtheil über die einzelnen Schönheiten der Sprache und des Versbaues ganz und gar den einheimischen Kennern überlaßen. Diese Vorzüge sind an einem Schauspiele immer nur ein untergeordnetes Erforderniß, und die ungebührliche Wichtigkeit, die man in Frankreich darauf legt, wie ein Stück geschrieben und versificiert ist, hat unsers Bedünkens auch im Tragischen der freien Entwickelung andrer wesentlicherer Bestandtheile der dramatischen Kunst Abbruch gethan. Unsre Einwendungen werden nur auf

den Geist und die Anlage dieser Lustspiele im Ganzen gehen.

Das früheste darunter, die Frauenschule, scheint mir auch das vorzüglichste: es hat am meisten heitre Laune, raschen Fortschritt und komische Kraft. Die Erfindung, daß ein Mann, der schon über die Jahre zum Heiraten hinaus ist, ein junges Mädchen geflißentlich zur Einfalt erzieht, um sie sich treu zu erhalten, und daß dieß gerade zum Gegentheil ausschlägt, war nicht neu: noch kurz vor Moliere hatte sie Scarron nach einer spanischen Novelle erzählend behandelt. Aber es war ein glücklicher Gedanke, diesen Stoff für die Bühne zu bearbeiten, und die Ausführung ist musterhaft. Hier sehen wir eine wirkliche und sehr anziehende Verwickelung, keine stillstehenden Erörterungen; Alles ist gediegen aus Einem Stück, ohne fremde Hebel und zufällige Einmischungen, bis auf die etwas willkürliche Auflösung vermittelst einer Wiedererkennung. Die naiven Geständnisse und unschuldigen Listen der Agnes sind voller Anmuth; sie bilden nebst den unbesonnenen Vertraulichkeiten des jungen Liebhabers gegen seinen unbekannten Nebenbuhler, und der verbißnen Wuth des Alten über beides, eine Reihe komischer Auftritte von der ergötzlichsten und zügleich feinsten Gattung.

Nur als ein Beispiel, wie wenig die Verletzung gewisser Wahrscheinlichkeiten dem Vergnügen Eintrag thut, bemerken wir, daß sich Moliere in Absicht auf die Wahl des Schauplatzes große Freiheiten genommen hat. Wir wollen es nicht rügen, daß Arnolph sich mit Agnesen, die er doch so sehr eingeschloßen hält, häufig auf der Straße oder einem offnen Platze unterredet. Aber wenn Horaz den Arnolph als den Freier seiner Geliebten nicht kennt und ihm Alles verräth, so ist dieß nur zuläßig, weil Arnolph

bei ihr einen andern Namen führt. Horaz sollte also den Arnolph in seinem eignen weit entlegenen Hause aufsuchen, nicht vor der Thür der Geliebten, wo er ihn immer trifft, ohne Argwohn daraus zu schöpfen. Warum rechnen also die französischen Kunstrichter dergleichen Wahrscheinlichkeiten in der dramatischen Kunst so hoch an, da sie doch werden eingestehen müßen, daß ihre besten Meister sie nicht immer beobachtet haben?

Tartüffe ist ein treffendes Gemälde der frömmelnden Heuchelei, jedermann zur Warnung anfgestellt; es ist eine vortreffliche ernsthafte Satire, aber, einzelne Scenen ausgenommen, ist es eben kein Lustspiel. Von der Auflösung haben die Meisten eingestanden, sie sei schlecht, weil sie durch einen fremden Hebel bewirkt wird. Sie ist es auch deswegen, weil die Gefahr des Orgon, von Haus und Hof gejagt und in's Gefängniß geworfen zu werden, gar nicht eine solche Verlegenheit ist, wie er sie wohl durch sein blindes Zutrauen verdient hätte. Hier kommt die ernsthafte Absicht des Werkes ganz zum Vorschein, und die Lobrede auf den König ist eine Zueignung, wodurch der Dichter sich im Stücke selbst dem Schutze Sr. Majestät bei den zu besorgenden Verfolgungen der falschen Frömmler unterthänigst empfiehlt.

In den gelehrten Frauen hat ebenfalls der Spott über den Scherz die Oberhand, die Handlung ist unbedeutend und im geringsten nicht anziehend, die Auflösung nach Molieres Art fremdartig und willkürlich herbeigeführt. Doch diese technischen Unvollkommenheiten könnte man dem satirischen Gehalt zu lieb entschuldigen. In Absicht auf diesen aber ist die Darstellung vermöge einer einseitigen Richtung parteiisch. Es kann dem komischen Dichter nicht zugemuthet

werden, daß er immer neben einer Narrheit die entgegengesetzte vernünftige Gesinnung aufstelle, vielmehr möchte er dadurch den Zweck der Belehrung allzu methodisch kund geben. Zwei entgegengesetzte Narrheiten laßen sich neben einander gleich lächerlich schildern. Moliere hat hier die Ziererei einer falschen Geschmacksbildung und die Aufgeblasenheit eines leeren Wißens verspottet. Stolz auf eigne Unwißenheit und Geringschätzung aller höheren Bildung verdienen es nicht weniger, und doch streift das, was in diesem Lustspiel als die richtige Denkart geschildert wird, ganz nahe daran hin. Alle vernünftigen Personen des Stücks, der Hausvater und sein Bruder, der Liebhaber und die Tochter, ja sogar die ungrammatische Magd, wißen sich etwas mit dem, was sie nicht sind, nicht haben, nicht wißen, und nicht zu sein, zu haben, zu wißen suchen. Die beschränkten Lehren des Chrysale über die weibliche Bestimmung, die des Klitander über den geringen Nutzen der Gelehrsamkeit, so wie anderswo die Aeußerungen über das Maß von Bildung und Kenntnissen, das für einen Mann von Stande schicklich sei, waren allem Ansehen nach Molieres eigne Meinungen. Es läßt sich darin eine Ader von einer gewissen Kammerdiener-Moral spüren, die auch über manche andre Punkte bei ihm zum Vorschein kommt. Man kann sie leicht aus seiner Erziehung und Lage begreifen, aber sie gab ihm schwerlich Beruf dazu, der Lehrer der menschlichen Gesellschaft zu sein. Daß Trissotin am Ende durch niedrigen Eigennutz beschimpft wird, ist gehäßig, da unter seiner Person ein wirklicher noch lebender Gelehrter gemeint und sogar der Name nur leicht verkleidet war. Schriftstellerische Eitelkeit bewahrt wohl eher vor diesem Fehler: für den Eigennutz ohne Ehrgefühl giebt es ersprießlichere Laufbahnen, als die eines Schriftstellers.

Der Misanthrop, der, wie man weiß, anfangs kalt aufgenommen ward, ist noch weniger lustig, als die beiden vorhergehenden Stücke; die Handlung rückt noch weniger, oder vielmehr es ist gar keine darin, und die dürftigen Vorfälle, welche der dramatischen Bewegung nur scheinbar das Leben fristen, der Zwist mit Oront über das Sonett, und dessen Schlichtung, die Entscheidung des Processes, wovon man immer nur hört, die Entlarvung der Celimene durch die Eitelkeit der beiden Marquis und durch die Eifersucht Arsinoens, diese Vorfälle hängen nicht unter einander zusammen. Dessen ungeachtet ist diese Anlage des Ganzen nicht einmal wahrscheinlich. Es ist auf ergründende Schilderung eines Charakters abgesehen: ein Charakter offenbart sich aber noch weit mehr in seinen Verhältnissen zu Andern, als unmittelbar. Wie kommt Alceft dazu, im Philint einen Freund gewählt zu haben, dessen Gesinnungen den seinigen schnurstracks entgegengesetzt sind? Wie kommt er dazu, in eine Coquette verliebt zu sein, die durchaus nichts Liebenswürdiges hat, und bloß durch ihre böse Zunge unterhält? Man kann ohne Uebertreibung sagen, daß an dieser Celimene kein gutes Haar ist. Bei einem Charakter wie der des Alceft ist die Liebe kein flüchtiger Sinnenreiz, sondern ein ernstes Gefühl, aus dem Bedürfniß wahrer Vereinigung der Gemüther entsprungen. Sein Unwille gegen schmeichlerische Falschheit und hämische Verläumdung, woran es Celimene niemals fehlen läßt, braust so unhaltsam auf, daß der erste Augenblick des Umgangs Alcesten für immer von ihr hätte entfernen müßen. Endlich ist die Darstellung zweideutig, und das ist noch ihr größter Fehler. Die Gränze, bis wo-

hin Alcest Recht und wo er Unrecht haben soll, dürfte schwer zu bestimmen sein, und ich fürchte, der Dichter hat hierin selbst nicht klar gesehen. Schildert er doch den Philint mit seinen kahlen Entschuldigungen des Weltlaufes und seiner schlaffen Nachgiebigkeit überall als den verständigen und liebenswürdigen Mann. Alcest hat verzweifelt Recht gegen die saubre Celimene, und nur Unrecht in seiner unbegreiflichen Schwäche gegen sie; er hat Recht in seinen Klagen über die Verderbniß der geselligen Verfaßung; Niemand streitet ihm wenigstens die Thatsachen ab, die er anführt. Er hat Unrecht, seine Gesinnungen so heftig und unberufen zu äußern; aber da er einmal die zu friedlichem Auskommen erforderliche Verstellung nicht über sich gewinnen kann, so hat er vollkommen Recht, die Einsamkeit dem Leben in der Welt vorzuziehen. Rousseau hat diese Zweideutigkeit des Stückes schon gerügt, vermöge deren das Achtungswürdige selbst lächerlich gemacht zu werden scheint. Sein Urtheil war nicht ganz unbefangen, denn sein eigner Charakter und sein Benehmen gegen die Welt hat eine auffallende Aehnlichkeit mit dem des Alcest; überdieß verkennt er das Wesen der dramatischen Darstellung, und verwirft sie nach Beispielen einer zufälligen falschen Richtung.

So steht es um die gepriesene Moralphilosophie des Moliere in seinem angeblichen Meisterstück. Nach allem Obigen halte ich mich berechtigt, gegen die herrschende Meinung zu urtheilen, daß es Molieren mit dem derben hausbacknen Komischen am besten gerieth, und daß ihn sein Talent wie seine Neigung ganz für die Possen hätte entscheiden sollen, dergleichen er auch bis an das Ende seines Lebens schrieb. Zu seinen ernsthafteren Stücken in Versen scheint er immer einen Anlauf genommen zu haben: man spürt

etwas Zwanghaftes in der Anlage und Ausführung. Sein Freund Boileau theilte ihm vermuthlich seine Ansicht von einem korrekten Spaß, von einem gravitätischen Lachen mit, und so entschloß sich Moliere nach dem Carnaval seiner Possen zuweilen zu der Fasten-Diät des regelmäßigen Geschmacks, und versuchte mit einander zu vereinbaren was seiner Natur nach unvereinbar ist, Würde und Lustigkeit. Jedoch finde ich schon in seinen prosaischen Stücken Andeutungen von jener didaktischen und satirischen Ader, die der komischen Gattung eigentlich fremd ist, z. B. in seinen beständigen Angriffen auf die Aerzte und Advocaten, in den Erörterungen über den wahren Weltton u. s. w., womit er wirklich rügen, widerlegen, belehren, und nicht bloß belustigen will.

Molieres klassisches Ansehen erhält seine Stücke auf der Bühne, (Wenn sie nicht im Besitze wären, so würde schon die Unanständigkeit mancher Scenen verschiedne ausschließen, da das heutige Publikum, wiewohl vermuthlich nicht weniger verderbt, als das damalige, die sittsamen Bemäntelungen leidenschaftlich liebt. Wenn ein Stück von Moliere aufgeführt wird, so ist das Haupttheater von Paris meistens eine wahre Wüstenei, wofern nicht irgend ein besonderer Umstand die Zuschauer herbeizieht. Seit diese Vorlesungen gehalten wurden, hat man in Paris, zu großem Aergerniß der kritischen Zionswächter, den George Dandin ausgepfiffen; vermuthlich nicht bloß der Unanständigkeit wegen. Was man auch sagen mag, um die Moral des Stückes zu retten, die Vorrechte der höheren Stände werden darin auf eine empörende Art geltend gemacht, und es endigt mit dem schamlosen Triumph des Uebermuthes und der Verderbtheit über schlichte Rechtlichkeit), wiewohl sie im Ton und in den Sitten fühlbar veraltet sind. Diese Gefahr bedroht unvermeidlich

den Lustspieldichter von der Seite, wo seine Darstellung nicht auf poetischem Grunde ruht, sondern durch die Prosa der äußern Wirklichkeit bestimmt wird. Zu den individuellsten Porträten Molieres sind die Urbilder längst verschwunden. Der Lustspieldichter, der auf Unsterblichkeit Anspruch macht, muß in der Charakterzeichnung und Anlage des Plans hauptsächlich auf diejenigen Motive bauen, die immer verständlich bleiben, weil sie nicht bloß in den Sitten eines Zeitalters, sondern in der menschlichen Natur liegen.

---

## Dreiundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Lustspiele außer denen Molieres: Corneille, Scarron, Racine, Boursault. Regnard, Legrand. Lustspiele aus der Zeit der Regentschaft; Destouches und Marivaux; Piron und Gresset. Neuere.

Neben Moliere haben wir nur wenige ältere oder gleichzeitige Lustspiele zu bemerken.

Von Corneille, der sich früher als durch seine Trauerspiele, durch Bearbeitung spanischer Lustspiele einen Namen gemacht hatte, ist nur eins, der Lügner nach Lope de Vega, auf der Bühne geblieben, und auch dieses verräth, wie uns dünkt, kein komisches Talent. Der Dichter, an Stelzen gewöhnt, bewegt sich ungelenk in einer Gattung, deren erste Erfordernisse Anmuth und Leichtigkeit sind.

Scarron, der sich auf nichts verstand als auf Travestieren, hat diesen Handgriff an verschiednen aus dem Spanischen entlehnten Lustspielen ausgeübt, wovon zwei, Jodelle oder der Bediente als Herr und Don Japhet von Armenien, vor nicht langer Zeit noch zuweilen als Carnavalspossen gegeben worden sind, und immer viel Glück gemacht haben. Die Verwickelung im Jodelle, die dem Don Francisco de Roxas gehört, ist vortrefflich; die Schreibart und die Zu=

thaten des Scarron haben sie nicht anders entstellen können. Alles Unfeine, Ekle, Geschmackwidrige rührt von dem nicht unberühmten französischen Schriftsteller aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten her, der es der spanischen Dichtung ganz gegen ihren zarten Geist aufgedrängt hat. Diesen burlesken Ton, der in manchen Sprachen geduldet werden kann, hat sich die französische seitdem mit Recht untersagt, weil sie, sobald sie nicht mit sehr vornehmer Wahl gesprochen und geschrieben wird, geradezu in widerwärtige Pöbelhaftigkeit verfällt. Don Japhet stellt noch roher die Mystification eines ungeschlachten Narren vor. Das Original gehört zu der Gattung, welche die Spanier comedias de figuron nennen: ohne Zweifel hat Scarron es ebenfalls verdorben. Das Schlimmste ist, daß seine Ueberladungen fratzenhaft sind, ohne lustig zu sein.

Einen ganz andern Weg der Nachahmung als den damals üblichen schlug Racine ein, indem er zu seinen Proceßführern den Gedanken aus dem Aristophanes schöpfte. In dieser Hinsicht ist das Stück einzig in seiner Art geblieben. Die Handlung ist nur ein leichtes Gaukelwerk, aber die dargestellten Narrheiten gehören Einem Kreiße an, und runden sich nebst der Nachäffung der Gerichtsbedienten und Advocaten zu einem vollständigen Ganzen. Viele Zeilen sind zugleich witzige Einfälle und Charakterzüge, andre Scherze haben jene scheinbar zwecklose Lustigkeit, welche nur ächte komische Begeisterung eingeben kann. Racine dürfte ein schlimmer Nebenbuhler für Moliere geworden sein, wenn er hätte fortfahren wollen, das hier bewährte Talent auszuüben.

Von einem jüngern Zeitgenoßen und Gegner Molieres, Boursault, haben sich noch einige Lustspiele auf der Bühne

erhalten, sämmtlich zu der Nebenart gehörig, welche die Franzosen pièces à tiroir, Schubladenstücke, nennen, und wovon Moliere in seinem Ueberlästigen das erste Beispiel gegeben hatte. Diese Gattung hat, in Absicht auf die Zufälligkeit der Auftritte, die an einem gemeinschaftlichen Anlaße aufgereiht sind, Aehnlichkeit mit den Mimen der Alten; sie sollte es daher auch in der genauen Nachahmung individueller Eigenheiten haben. Besonders sind solche Gegenstände günstig, wobei die mimische Kunst, im engeren Sinn des Wortes, glänzen kann, wenn z. B. derselbe Schauspieler immer in andern Verkleidungen mit verstelltem Ton und Wesen wiederkommt. Auch ist es rathsam, sich auf Einen Akt zu beschränken, weil sonst der Mangel an dramatischem Fortschritt und die Einförmigkeit der Veranlaßung bei allem Wechsel im Einzelnen leicht Ungeduld erregt. Boursaults Stücke, sonst nicht ohne Verdienst, sind zu weitläuftig in fünf Aufzüge ausgesponnen. Es war ein fruchtbarer und eigenthümlicher Gedanke, den Aesop, einen als Knecht gebornen und mißgestalteten Weisen im Besitz der Hofgunst darzustellen. Aber in den beiden Stücken, Aesop in der Stadt und Aesop am Hofe, sind die Fabeln, denen man am Schluße jedes bedeutenden Auftrittes entgegen sieht, in weitschweifiger Moral ertränkt; sie sind ganz aus dem Dialog herausgehoben, statt darein verflochten zu sein, wie es die Fabel des Menenius Agrippa bei'm Shakspeare ist, und die modernen Sitten passen nicht zu dieser kindlichen Belehrungsweise. In dem galanten Merkur bringen allerlei wunderliche Originale bei dem Schreiber eines Wochenblattes jeder sein Anliegen vor. Diese Einfaßung und manche der unterhaltendsten Ausfüllungen sind, wo ich nicht irre, von einem beliebten deutschen Schauspielschreiber ohne Angabe der Quelle benutzt worden.

Erst geraume Zeit nach Molieres Tode trat Regnard auf, dem gewöhnlich der nächste Rang nach jenem eingeräumt wird. Er war eine Art von Abenteurer, der, nachdem er sich viel in der Welt umgetrieben, zu dem Gewerbe eines dramatischen Schriftstellers griff, und sich zwischen dem unter Gherardi noch fortblühenden italiänischen Theater, wofür er die französischen Scenen entwarf, und der Ausarbeitung regelmäßiger Lustspiele in Versen theilte. Sein erstes, der Spieler, wird mit Recht am meisten gelobt. Der Verfaßer kannte diese Leidenschaft und Lebensweise aus eigner Erfahrung: es ist ein Gemälde nach der Natur, mit kräftigen Zügen, jedoch ohne Uebertreibung ausgeführt: und auch die Verwickelung und Umgebungen, bis auf ein paar Caricaturen, deren man hätte entübrigt sein mögen, sind zweckmäßig ersonnen. Der Zerstreute hat nicht nur die Mängel der methodischen Charakterstücke an sich, die ich anderswo rügte. Es ist kein eigentlicher Charakter; die Irrungen, welche die fehlerhafte Gewöhnung, mit seinen Gedanken abwesend zu sein, verursacht, sehen sich alle ähnlich, es ist keine Steigerung darin: sie möchten daher in einem Nachspiele zur Unterhaltung ausreichen, verdienten aber nicht das weitläuftige Gerüst eines Lustspiels in fünf Aufzügen. Regnard hat fast nur eine Reihe von Anekdoten dramatisiert, die Labruyere unter dem Namen eines Charakters zusammengereiht hatte. Die Ausführung des Universal-Erben beweist mehr komisches Talent, welches aber, wegen eines aus Mangel an sittlichem Gefühl entsprungenen Fehlgriffs in der Anlage des Ganzen nur verschwendet ist. Laharpe erklärt dieses Stück für das Meisterwerk komischer Lustigkeit. Nun in der That, das ist eine Lustigkeit, welche einen Stein erbarmen müßte; so aufheiternd, wie das Grinsen eines Todten-

kopfes. Welch ein Gegenstand, um darüber zu spaßen: ein gebrechlicher dem Tode naher Greis, den junge Taugenichtse um seine Erbschaft plagen, dem man ein falsches Testament unterschiebt, während er bewußtlos, wie man glaubt, im Sterben liegt. Wenn es wahr ist, daß diese Auftritte auf dem französischen Theater immer unglaublich viel zu lachen gegeben, so würde es bei den Zuschauern denselben gefühllosen Leichtsinn verrathen, der uns an dem Verfaßer empört. Wir haben schon anderswo gezeigt, wie bei scheinbarer Gleichgültigkeit sittliche Schonung dem Komiker wesentlich ist, weil die bezweckten Eindrücke unausbleiblich zerstört werden, so wie sich Unwillen oder Mitleiden einmischt.

Ein Zeitgenoße Regnards war der Schauspieler Legrand, einer der ersten Lustspieldichter, die im versificierten Nachspiele geglänzt, worin die Franzosen seitdem so viel artige Kleinigkeiten aufzuweisen haben. Er ist aber zu weit geringerm Nachruhme gelangt als Regnard, man sehe nur, wie geringschätzig Laharpe ihn abfertigt. Dennoch würden wir ihn als Künstler sehr hoch stellen, wenn er auch nichts weiter gedichtet hätte, wie den König im Schlaraffenlande, le roi de Cocagne, eine bunte Wunderposse, sprühend von dem so selten in Frankreich einheimischen phantastischen Witz, beseelt von jenem heitern Scherz, der, wiewohl bis zum Taumel der Fröhlichkeit ausgelaßen, harmlos um Alles und über Alles hingaukelt. Wir möchten es eine zierliche und sinnvolle Tollheit nennen; ein anschauliches Beispiel, wie die Gattung des Aristophanes, oder vielleicht genauer zu reden, die des Eupolis *), der ja auch das Mährchen vom Schlaraffenlande dramatisiert hatte, mit Vermeidung ihrer Anstößig-

---

*) S. Ersten Theil. S. 207 u. 208.

keiten und ohne persönlichen Spott, auf unsrer Bühne erscheinen dürfte. Und doch kannte Legrand die alte Komödie gewiß nicht, und sein eignes Genie (wir stehen nicht an, diesen Ausdruck zu gebrauchen) hatte ihn auf die Erfindung gebracht. Die Ausführung ist so sorgfältig wie in einem regelmäßigen Lustspiel; von dieser Gattung wird es aber in der französischen Meinung schon durch die dargestellte wunderbare Welt, einige Decorationen und hier und da angebrachte Musik ausgeschloßen. Ueberhaupt zeigen sich die französischen Kunstrichter gleichgültig oder parteiisch gegen jede Regung ächter Phantasie. Sollen sie Ehrerbietung vor einem Werke hegen, so muß es eine gewisse Mühseligkeit der Bestrebungen an sich tragen. Unter einem leichtsinnigen Volke haben sie sich den Ehrenposten der Pedanterei zugeeignet: sie verwechseln den scherzenden Leichtsinn, der gar wohl mit künstlerischer Tiefe vereinbar ist, mit dem unter ihren Landsleuten als Naturgabe oder Naturfehler so häufigen Leichtsinn aus Oberflächlichkeit.

Das achtzehnte Jahrhundert hat in Frankreich viele Lustspieldichter vom zweiten und dritten Range hervorgebracht, aber keinen überlegenen Geist, durch den die Kunst wirklich einen Schritt vorwärts gethan hätte, weswegen sich denn der Glaubensartikel von Molieres Unübertrefflichkeit noch mehr festgesetzt hat. Da wir hier nicht Raum haben, alles Einzelne beurtheilend durchzugehen, so wollen wir dem etwa noch zu erwähnenden einige Bemerkungen über den allgemeinen Geist des französischen Lustspiels voranschicken.

Der Mangel an leichter Beweglichkeit und die allzu weitläuftigen Erörterungen im stillstehenden Gespräch haben sich mehr oder weniger seit Moliere fortgeerbt, so wie auf diesen im Zuschnitt seiner sogenannten regelmäßigen Stücke

die in der tragischen Darstellung geltenden Conventionen unverkennbar Einfluß gehabt haben. Das französische Lustspiel in Versen hat seine Tiraden, gerade wie das Trauerspiel. Dazu kam noch ein andrer Umstand, um einen gewissen Zwang des Ceremoniells darin einzuführen. Das Lustspiel andrer Völker ist meistens aus sehr begreiflichen Gründen in den bürgerlichen Kreiß herabgestiegen, das französische hingegen spielt gewöhnlich in den oberen Klassen der Gesellschaft. Man spürt auch hier den Einfluß des Hofes als des Mittelpunktes der gesammten National-Eitelkeit. Diejenigen Zuschauer, welche in der Wirklichkeit keinen Zutritt zur großen Welt hatten, waren doch geschmeichelt, auf der Bühne mit Marquis und Chevaliers umzugehen, und während der Dichter die modigen Thorheiten verspottete, suchten sie etwas von jenem beneideten privilegierten Welttone zu erhaschen. Die Gesellschaft schleift die Ecken der Charaktere ab; die Jagd auf das Lächerliche ist ihre einzige Unterhaltung, und sie übt daher in der Geschicklichkeit, gegen die Beobachtungen Anderer auf seiner Hut zu sein. Hier fällt jenes natürliche, treuherzige und dadurch jovialische Komische der bürgerlichen Stände weg, und es wird ein andres erst durch die Gesellschaft eingeimpftes an die Stelle gesetzt, was die fade Leerheit einer so zwecklosen Lebensweise an sich trägt. Nicht mehr das Leben, sondern die Gesellschaft, diese immer fortgesetzte Unterhandlung zwischen streitenden Eitelkeiten, die doch nie zu einem wahren Friedensschluße kommen können, ist der Gegenstand dieser Lustspiele, zu denen das gestickte Kleid, der Hut unter dem Arm und der Degen an der Seite wesentlich gehört: und alle Charakteristik beschränkt sich auf die Geckenhaftigkeit der Männer und die Coquetterie der Frauen. Der gehaltleeren Einförmigkeit dieser Schilderungen muß leider

die Verderbtheit der sittlichen Grundsätze häufig zur Würze dienen, welche unverhohlen zur Schau zu tragen, besonders seit dem Tode Ludwigs des Vierzehnten bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus, unter der Regentschaft und der Regierung Ludwigs des Fünfzehnten, mit zum Modeton gehörte. In diesem Zeitraume ist der Charakter des Frauengünstlings, des homme à bonnes fortunes, der im Tone des Ueberdrußes mit der Menge allzuleichter Eroberungen prahlt, nicht von dem Lustspieldichter erfunden, sondern mit porträtmäßiger Wahrheit aufgefaßt, wie so viele Memoiren des vorigen Jahrhunderts, bis auf die eines Besenval herunter, beweisen. Wir stoßen uns an die unverschleierte Sinnlichkeit in den Liebeshändeln des griechischen Lustspiels; aber die Griechen dürften die mit verheirateten Frauen bloß aus leichtsinniger Eitelkeit angezettelten Liebeshändel im französischen Lustspiele noch viel anstößiger gefunden haben. Ausschweifende Sinnlichkeit hat am Ende ihre von der Natur selbst gesetzten Gränzen; wenn aber Eitelkeit sich die Rolle einer schon entnervten und erloschenen Sinnlichkeit anmaßt, so erzeugt sie eine bodenlose Verderbniß. Sei es, daß die Dichter, wenn ihre Stutzer die Ehe zum beständigen Gegenstande des Spottes machen, und ihre sittliche Freigeisterei besonders in Bezug auf die Verhältnisse mit Frauen auskramen, die Absicht hatten, dieß als eine damals herrschende Verkehrtheit zu rügen, so bleibt die Aufstellung immer gefährlich. Die große Welt, welche der Zahl der Personen nach die kleine ist und sich doch für die einzige von Bedeutung hält, dürfte man wohl nicht hoffen dadurch zu beßern; und für die übrigen Stände hat das Beispiel jener, wegen des äußern Glanzes, der sie umgiebt, nur allzu viel Verführerisches. Was aber die Tauglichkeit zum Lustspiele betrifft,

so ist diese schlaffe Verderbtheit ganz und gar nicht ergötzlich, und bei vielen Stücken, worin die vornehmen Gecken den Ton angeben, z. B. im Chevalier nach der Mode von Dancourt, spürt man nicht bloß Langeweile, sondern eine abstoßende Widerwärtigkeit in dem zugleich unpoetischen und unnatürlichen wiewohl wahren Gemälde vollendeter sittlicher Auflösung.

Von der Zahl der Schriftsteller, welche dieser Vorwurf hauptsächlich trifft, sind Destouches und Marivaux auszunehmen, fruchtbare oder wenigstens fleißige Lustspieldichter, jener in Versen, dieser in Prosa. Sie machten unter ihren Zeitgenoßen in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ein bedeutendes Glück, aber nur eine geringe Anzahl ihrer Arbeiten hat Beide auf der Bühne überlebt. Destouches war ein gemäßigter, nüchterner, wohlmeinender Autor, der mit großer Anstrengung regelmäßige Lustspiele zusammenschrieb, an denen er sich von der Länge der fünf Aufzüge nichts erließ, und worin außer der pflichtmäßigen Munterkeit Lisettens und ihres geliebten Frontin oder Pasquin eben nichts lustig ist. Kein überflüßiger Muthwille setzte ihn dabei in Gefahr, aus dem vornehmen Ton des vermeinten höheren Komischen in die Vertraulichkeiten der so verachteten Possen zu verfallen. Mit einem mittelmäßigen Talent, ohne Laune und fast ohne Heiterkeit, weder sinnreich im Erfinden, noch von tiefer Einsicht in die menschlichen Gemüther und Verhältnisse, hat er doch durch einige seiner Hervorbringungen, den Ruhmredigen, den verheirateten Philosophen und allenfalls den Unentschlüßigen rühmlich gezeigt, was treuer bescheidner Fleiß vermag. Andre Stücke, z. B. der Undankbare, der Sonderling, sind durchgeführte Mißgriffe, woran man sieht, wie ein Dichter, der dem Tartüffe

und dem Misanthropen als den höchsten Mustern nacheifert, was Destouches offenbar in seiner ganzen Laufbahn wollte, nur noch einen Schritt zu thun hat, um das Wesen der komischen Kunst ganz zu verkennen. Jene beiden Werke Molieres sind für seine Nachfolger nicht Leitsterne, sondern wahre Hemmungspunkte geworden. Sobald ein Lustspieldichter in der Vorrede dem Misanthropen als seinem Vorbilde huldigt, weiß ich auch schon, worauf sein Streben hinausläuft. Er wird für den trüben bedingten Ernst des prosaischen Lebens und für prosaische Nutzanwendungen, denen man den Achtung gebietenden Namen Moral aufprägt, die Begeisterung des Scherzes und alle wirklich poetische Unterhaltung aufopfern.

Daß Marivaux manieriert ist, wird in Frankreich so allgemein anerkannt, daß man für seine Manier sogar eine eigne Benennung, das Marivaudage, erfunden hat. Indessen ist diese Manier wenigstens sein eigen, und auf den ersten Blick nicht ungefällig. Feinheit des Geistes ist dem Marivaux nicht abzusprechen, nur ist sie mit einer gewissen Kleinlichkeit gepaart. Wir haben es als die feinste Art des Komischen der Beobachtung gerühmt, wenn eine Eigenschaft sich gerade dann am meisten kund giebt, wann ihr Besitzer sie am wenigsten an sich argwöhnt, oder sie am geflißensten verbergen will. Dieß hat Marivaux auf die Leidenschaften angewandt, und allerdings gehört die Naivetät unwillkürlich sich verrathender Regungen in die komische Sphäre. Wenn nur diese Naivetät bei ihm nicht eine künstlich zubereitete, um die Gunst buhlende, fast möchte man sagen eine selbstgefällige wäre! Es ist wie das Versteckenspielen der Kinder, die in ihrem Winkel keine Ruhe halten können, sondern immer mit dem Kopfe hervorgucken, ob man sie nicht bald

entdecken wird; ja zuweilen, was noch schlimmer, wie das Schielen durch einen Fächer, den man sich aus gezierter Sittsamkeit vorhält. Das Ziel sieht man bei'm Marivaux immer vom Anfange an voraus, die ganze Aufmerksamkeit wird also auf den Weg gelenkt, worauf er uns bis dahin führen wird. Dieß wäre eine künstlerische Richtung der Darstellung, wenn diese nicht in das Unbedeutende und Oberflächliche ausartetete. Kleine Neigungen werden durch kleine Triebfedern verstärkt, auf kleine Proben gestellt, mit kleinen Schritten einer Entscheidung näher gebracht. Meistens dreht sich Alles um eine Liebeserklärung, welche hervorzulocken allerlei verstohlne Lockungen versucht, oder anzubringen allerlei leise Andeutungen gewagt werden. Marivaux hat weder Charaktere geschildert, noch Intriguen ersonnen. Der ganze Knoten ist meistens ein nicht ausgesprochnes Wort, das immer auf den Lippen schwebt, und oft ziemlich willkürlich zurückgehalten wird. Er ist so einförmig in seinen Motiven, daß, wenn man eins seiner Stücke recht aufmerksam gelesen hat, man sie alle kennt. Demungeachtet würden wir ihn über die steifen Nachahmer stellen; es ist sogar aus ihm zu lernen, weil er eine, wiewohl sehr eingeschränkte, doch eigenthümliche Anschauung vom Wesen des Komischen hatte.

Als Meisterstücke in der Gattung des regelmäßigen versificierten Lustspiels werden noch zwei einzelne Werke von ein paar Schriftstellern genannt, die hier vielleicht mehr Anstrengung aufgewendet, aber in andern Fächern ihr natürliches Talent freier entfaltet haben: die Metromanie von Piron, und der Boshafte von Gresset. Die Metromanie ist nicht ohne launige Eingebung gedichtet. In dem jungen von der Versewuth beseßenen Manne wollte Piron gewisser=

maßen sich selbst schildern: allein, wie man immer säuberlich zu Werke zu gehen pflegt, wenn man sich selbst zum Besten hat, stattet er seinen Helden neben der liebenswürdigen Thorheit mit Geist, Edelmuth und gutem Herzen aus. Diese glimpfliche Schonung ist der komischen Keckheit nicht sonderlich günstig. Der Boshafte ist eins von den trübseligen Lustspielen, die einem Timon zur Bestätigung seines Abscheues vor der menschlichen Gesellschaft willkommen sein mögen, auf gesellige und heitre Geister aber nicht anders als peinlich wirken können. Was soll uns die Schilderung eines schwarzen Gemüthes, das, von allen menschlichen Gefühlen ausgehöhlt, seine Eitelkeit an kaltem Hohne über Alles weidet, und einzig aus zweckloser Schadenfreude geschäftig ist; was soll uns, sage ich, eine solche sittliche Mißgeschaffenheit, die kaum als Hebel tragischer Ereignisse zu dulden wäre, hier, wo sie nur häuslichen Unfrieden und kleine Verwirrungen hervorbringt?

Dennoch sollen nach dem Ausspruche französischer Kunstrichter diese drei Lustspiele, der Ruhmredige, die Metromanie und der Boshafte, das Einzige sein, was das achtzehnte Jahrhundert Molieren entgegenzusetzen hat. Wir würden den alten Hagestolz von dem jüngst verstorbnen Collin d'Harville weit höher stellen, aber dieses ächte Sittengemälde, für das in Molieres Werken sich eben kein Maßstab findet, lieber mit denen des Terenz vergleichen. Feine und treffende Charakteristik ist darin auf das glücklichste mit einer die Theilnahme spannenden Verwickelung vereinigt, und Alles durch eine gewisse Milde der Gesinnung verschmolzen.

---

## Vierundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Die heroische Oper: Quinault. Operette und Vaudeville. Diderots versuchte Umschaffung des Theaters. Rührendes Drama. Beaumarchais. Melodramen. Vorzüge und Mängel der Schauspielkunst.

Nach einigen Bemerkungen über die Nebengattungen der Oper, der Operette und des Vaudeville, wollen wir mit einem Ueberblick des heutigen Zustandes der französischen Bühne auch in Bezug auf die Schauspielkunst, schließen.

In der ernsthaften, heroischen, wir möchten lieber sagen idealischen Oper haben wir nur einen wenig mehr gelesenen Dichter aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten, Quinault, diesen aber mit großem Lobe anzuführen. Boileau hat ihn frühzeitig als Trauerspieldichter verunglimpft; später machte er in einer andern Gattung, im musikalischen Drama, viel Glück. Mazarin hatte den Geschmack an der italiänischen Oper in Frankreich eingeführt; Ludwig wollte auch durch die äußere Pracht der Schauspiele, durch Decoration, Maschinerie, Musik und Tanz mit den Ausländern wetteifern oder sie überglänzen, es sollten Hoffeste dadurch gefeiert werden, und dieß veranlaßte Molieren seine fröhlichen, dann Quinault

seine ernsthaften Singspiele für die Musik des Lulli zu erfinden. Ich bin nicht genugsam in der älteren Litteratur der italiänischen Oper bewandert, um es mit Gewißheit entscheiden zu können, aber mir kommt vor, als hätte Quinault auch hier mehr nach spanischen, als italiänischen Vorbildern gearbeitet, und insonderheit von den Festspielen des Calderon im Allgemeinen die Form seiner Opern und ihrer oft allegorischen Vorspiele hergenommen. Freilich ist die poetische Ausschmückung unendlich magerer, weil Alles zum Behuf der Musik in's Kurze gezogen werden mußte, und die Natur der französischen Sprache und Versification jenen üppigen Prunk, jene verschwenderische Fülle nicht duldete. Allein die Opern des Quinault sind doch in ihrer leichten Bewegung wirklich phantastisch, und die ernsthafte Oper kann meines Bedünkens den Reiz des Wunderbaren nicht entbehren, ohne auf die Länge einschläfernd zu werden. In so fern finde ich den Quinault für die Bestimmung seiner Gattung auf einem weit richtigeren Wege, als der war, den lange nach ihm Metastasio einschlug. Der letztere hat vortrefflich für die Bedürfnisse melodischer, bloß Empfindungen ausdrückender Musik gesorgt; aber wo giebt er die mindeste Veranlaßung zur imaginativen? Daß Quinault dem Geschmacke seines Volkes die Einmischung des Scherzhaften aufoferte, deswegen wird er gelobt, ich weiß nicht ob mit so großem Recht; dagegen tadelt man an ihm das Spielende im Ausdruck der Empfindungen. Ist es billig, von einer leichten Gaukelei die Strenge des tragischen Kothurns zu fordern? Warum sollte die Poesie nicht auch ihre Arabesken haben? Ich glaube so sehr als irgend wer ein Feind des Manierierten zu sein; allein man verständige sich über den Grad von Natur und Wahrheit, der von jeder Gattung zu

erwarten steht und einzig darin möglich ist. Die Verse des Quinault haben keine andere Naivetät und Einfalt, als die des Madrigals; wenn sie dann und wann in's Süßliche fallen, so drücken sie andre Male eine schmachtende Zärtlichkeit mit Anmuth und sanftem Wohlklange aus. Die Oper sollte den Zaubergärten Armidens gleichen, von denen Quinault sagt:

Dans ces lieux enchantés la volupté préside;

man sollte aus den wollüstigen Träumen des Gefühls nur zu den Bezauberungen der Phantasie aufgeweckt werden. Wenn man sich einmal statt wirklicher Menschen Wesen denkt, die keine andre Sprache als Gesang haben, so liegt es ganz nahe, sie sich auch als Geschöpfe vorzustellen, die kein andres Geschäft ihres Daseins kennen, als Liebe, dieses auf der Gränze der geistigen und sinnlichen Welt schwebende Gefühl; und die erste Erfindung wird durch die zweite wieder natürlich.

Quinault ist ohne Nachfolger geblieben, und wie tief stehen die heutigen französischen Opern, sowohl in der Erfindung als Ausführung, unter den seinigen! Man hat auf das Heroische und Tragische gedrungen, in einer Gattung, wo die rechte Wirkung davon doch nicht zu erreichen steht. Statt mythologische Stoffe oder aus den Ritter- und Schäfer-Romanen entlehnte mit phantastischer Freiheit zu behandeln, hat man sich an historische nach dem Zuschnitt des Trauerspiels gebunden; und durch diesen schwerfälligen Ernst und die Pedanterei der Regeln hat man es dahin gebracht, daß die Langeweile in der Oper mit bleiernem Scepter regiert. Die Mißstände von Seiten der Musik: die geringe Tauglichkeit der französischen Sprache zur Composition in einem höheren Stil, als in dem leichter Nationalmelodien, die accentlose Willkür der Recitative, die schreiende Bra=

vour der Sänger, überlaßen wir den Kennern dieser Kunst zu rügen.

Bei bescheidneren Ansprüchen befriedigt die komische Oper oder Operette die für sie gültigen Kunstforderungen weit beßer. Schon in Absicht auf die Composition, weil diese hier mehr einen bloß nationalen Ton anstimmen darf und soll. Der Uebergang vom Gesang zur Rede ohne alle musikalische Begleitung oder Erhöhung, den Rousseau als eine unstatthafte Vermischung zweier Darstellungsweisen tadelt, mag dem Ohr mißfallen, auf den Bau der Stücke hat er unstreitig vortheilhaft gewirkt. In den gewöhnlich kaum halb verstandnen, selten mit Aufmerksamkeit angehörten Recitativen läßt sich eine nur mäßig verwickelte Anlage nicht mit gehöriger Klarheit entwickeln. Deswegen wird in der italiänischen Opera buffa die Handlung gänzlich vernachläßigt, und sie bietet nebst der groteſken Ueberladung nur einförmige Situationen dar, die gar nicht aus der Stelle rücken wollen. Die komische Oper der Franzosen hingegen, wiewohl der Raum, welchen die Musik einnimmt, keine gründliche dramatische Entfaltung verstattet, ist für die Wirkung auf der Bühne berechnet, und spricht die Einbildungskraft gefällig an. Der Regelnzwang hat hier die Dichter nicht abgehalten, ihren theatralischen Einsichten zu folgen. Daher fehlt es diesen flüchtigen Hervorbringungen nicht an der Beweglichkeit, dem Leben, dem Reiz, die ich in den kunstgerechteren dramatischen Werken der Franzosen häufig vermiße. Die ausgezeichnete Gunst, womit die Operetten eines Favart, Sedaine und einiger späteren, zum Theil noch lebenden Dichter auch bei uns immer wieder gesehen werden, nachdem das gebietende Ansehen fremder Litteratur längst aufgehört und der deutsche Geschmack sich entschieden gegen das französische Trauerspiel erklärt hat, diese

Gunst läßt sich keineswegs bloß auf die Rechnung der Musik schreiben; es ist in der That poetisches Verdienst darin. Um nur Ein Beispiel aus vielen anzuführen, so stehe ich nicht an, die ganze Reihe von Auftritten in Raoul Sire de Crequy, wo die Kinder des betrunkenen Schließers den Gefangenen befreien, für ein Meisterstück theatralischer Malerei zu erklären. Wie sehr wäre dem Trauerspiel der Franzosen, ja auch ihrem Lustspiel in Hofkleidung nur ein Weniges von dieser Haltung in den Umgebungen, dieser lebendigen Gegenwart, dieser Ergreifung des Augenblicks zu wünschen! In einigen Operetten, z. B. einem Richard Löwenherz, einer Nina, laßen sich unverkennbare romantische Anklänge spüren.

Das Vaudeville ist nur eine Abart der komischen Oper. Der wesentliche Unterschied ist, daß es den Aufwand von Composition, wodurch diese ein musikalisches Ganzes bilden soll, zu entbehren weiß, indem die Lieder für schon bekannte und volksmäßige Melodien eingerichtet sind. Eine musikalische Vervollkommnung ist dieß nun freilich nicht. Das unaufhörliche Ueberhüpfen vom Gesang zur Rede, oft nach wenigen Geigenstrichen und wenigen Worten, die Häufung meist gemeiner, oft aber auch in einem ganz verschiednen Stil gesetzter Liederweisen, bringt ein an italiänische Musik gewöhntes Ohr zur Verzweifelung. Kann man sich hierüber hinwegsetzen, so ist für die Unterhaltung der Lachlustigen nicht selten reichlich gesorgt; selbst in der Wahl einer Melodie und in der Anspielung auf den bekannten Text kann ein witziger Einfall liegen. In früherer Zeit haben zuweilen Schriftsteller, die bedeutendere Ansprüche zu machen hatten, ein Lesage, ein Piron, im Fache des Vaudeville, und zwar für Marionetten gearbeitet. Die aufgeweckten Köpfe, die sich jetzt dieser Gattung widmen, sind außer Paris wenig bekannt, und darum

auch wohl ziemlich unbekümmert. Nicht selten thun sich Mehrere zusammen, um mit rascher Fruchtbarkeit ihre gemeinschaftlichen Einfälle an's Licht zu fördern. Die Parodie neuer Theaterstücke, die Anekdote des Tages, wovon eben alle Müßiggänger der Hauptstadt plaudern, müßen ihnen einen Stoff herleihen, den man nicht versäumen darf gleich frisch zu verzehren. Diese Vaudevilles sind wie die Mücken, die an einem Sommerabende summen, manchmal auch stechen, immer aber fröhlich herumschwärmen, so lange ihnen die Sonne der Gelegenheit scheint. Ein Stück wie die Verzweiflung des Jocrisse, das nach Jahren noch wieder gegeben werden kann, gilt unter diesen Ephemeren schon, und mit Recht, für ein klassisches Werk, das den Kranz der Unsterblichkeit errungen hat. Zwar muß man es von Brunett vorgestellt sehen, dessen Gesicht fast eine Maske, und der in der Rolle des Einfaltspinsels so unerschöpflich ist als Polichinell in der seinigen.

Aus der Betrachtung der scherzhaften, oder aus dem Drolligen und Rührenden gemischten Nebengattungen, wo sich Verfaßer und Zuschauer unbefangen ihren angebornen Neigungen überlaßen, scheint mir zu erhellen, daß, wie bei den Italiänern groteske Mimik, Buffonerie, bei den Engländern Humor, so bei den Franzosen gutmüthige Fröhlichkeit die Grundlage des komischen Witzes ausmacht. Besonders in den unteren Ständen kommt diese Eigenschaft überall zum Vorschein, wo angekünstelte Verderbtheit sie nicht verdrängt.

Was den heutigen Zustand der dramatischen Kunst in Frankreich bezeichnet, kommt fast Alles auf die Bemühungen zurück, ausländische theatralische Freiheiten oder gemischte Gattungen einzuführen. Denn die Hoffnung in den beiden

anerkannten regelrechten Gattungen etwas wahrhaft Neues, das Vorhandene übertroffen, die alten Rahmen reicher ausgefüllt zu sehen, verschwindet immer mehr. Selten erlangt ein neues Werk einen entschiednen Beifall, und im besten Fall dauert dieß nur so lange, bis man gewahr wird, daß doch eigentlich das Wohlbekannte, Schon-da-gewesene mit etwas veränderter Zubereitung aufgetischt worden.

Was jene Bemühungen betrifft, so haben wir Verschiednes übergangen, um es hier nachzuholen. Die bisherigen Angriffe auf die Gültigkeit der französischen Kunstformen, zuerst von de la Motte, dann von Diderot und bis auf Mercier herunter, sind wie Stimmen in der Wüste verhallt, und mußten es, weil die Grundsätze, worauf diese Schriftsteller bauen, in der That alle poetische Form, nicht bloß die conventionelle über den Haufen werfen würden, und weil sie, wie man zu sagen pflegt, das Kind zugleich mit dem Bade ausschütteten. Sie mußten es auch deswegen, weil keiner von ihnen seine Lehre gehörig durch sein Beispiel zu unterstützen wußte. Auch wo sie Recht hatten, brachten sie gleichwohl durch eine falsche Anwendung das Unrecht auf ihre Seite.

Der merkwürdigste unter ihnen ist Diderot, den Lessing den besten Kunstrichter der Franzosen nennt. Ich möchte dagegen behaupten, er sei überhaupt kein Kunstrichter gewesen. Daß er über das Wesen der Poesie und schönen Kunst nicht im Klaren war, indem er ihren Zweck für bloß moralisch hielt, bringe ich dabei nicht in Anschlag: ohne Theorist zu sein, kann man sich zum Kenner gebildet haben. Aber man kann nicht Kenner sein ohne gründliche Bekanntschaft mit den Bedingungen, Mitteln und Stilen einer Kunst; und hier macht Diderot seine Studien und Einsichten sehr

verdächtig. Dieser geistreiche Sophist thut seine Streifzüge in das Gebiet der Kritik mit so ungestümer Uebereilung, daß die Hälfte seiner Streiche in die Luft geht. Das Wahre und das Irrige, das Bekannte und das Neue, das Wesentliche und das Unbedeutende ist so durch einander gemischt, daß der höchste Lobspruch, den man ihm ertheilen kann, der ist, es verlohne dennoch der Mühe, alles dieß zu entwirren. Was er geleistet wißen wollte, war entweder schon geleistet, wenn auch nicht gerade in Frankreich, oder es verdiente nicht geleistet zu werden, oder es war überhaupt unthunlich. Er that sehr wohl, sich gegen die Förmlichkeit und das Festtagswesen der dramatischen Schicklichkeiten, des allzu symmetrischen Versbaues, der Declamation und des Spiels aufzulehnen; aber er verwarf zugleich alle theatralische Erhöhung, und wollte den Personen keine vervollkommte Mittheilungsweise ihres Innern gönnen. Nirgends spricht er den Grund aus, weswegen er im bürgerlichen Trauerspiel die Versification nicht für zuläßig oder die Prosa für vorzüglicher hielt, was nachher Andre, und leider auch Lessing, auf alle dramatische Gattungen ausgedehnt haben; dieser Grund liegt jedoch offenbar in den mißverstandnen Grundsätzen der Täuschung und der Natürlichkeit*). Und wenn er dem rührenden Drama und dem bürgerlichen Trauerspiele, Gattungen, die übrigens recht schätzbar sind, und auch wahrhaft poetisch behandelt werden können, wiewohl es selten geschehen ist, einen ungebührlichen Vorrang einräumte; war es nicht von wegen der

---

*) Entwickelt und widerlegt habe ich sie in einem Aufsatz über das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur, im fünften Heft der Zeitschrift Prometheus, herausgegeben von Leo von Seckendorf. [Kritische Schriften v. A. W. v. Schlegel. Berlin. 1828. Bd. II. Nr. XXI.]

Nutzanwendung? Nicht Charaktere und Situationen, sondern Stände und Familien-Verhältnisse sollten nach ihm die Hauptsache sein, um Zuschauern in ähnlichen Ständen und Verhältnissen das Beispiel an's Herz zu legen. Dann wäre es aber um allen freien Kunstgenuß geschehen. Diderot empfahl diese Richtung der Darstellung in derselben Absicht, die den Athenern an einem historischen Trauerspiel aus der Zeitgeschichte mißfiel, und wofür sie den Phrynichus in Strafe nahmen *). Der Anblick eines nächtlichen Brandes kann durch die wunderbaren Beleuchtungen, welche das Spiel der Flammen in die Finsterniß hinein wirft, entzücken; aber wenn das Haus des Nachbars brennt — iam proximus ardet Ucalegon — so wird man schwerlich zu dieser mahlerischen Betrachtung aufgelegt sein.

Man sieht deutlich, wie Diderot, in demselben Maße als er selbst Versuche angestellt hatte, die Segel einzieht. Am verwegensten war er in einer anstößigen Jugendschrift, wo er das ganze tragische System der Franzosen umstürzen wollte; weniger in Gesprächen, die ‚den natürlichen Sohn‘ begleiten; am gemäßigsten in der dem ‚Hausvater‘ angehängten Abhandlung. Seine Polemik geht viel zu weit in Hinsicht auf die Formen und die Zwecke der dramatischen Kunst. Auf der andern Seite ist sie längst nicht umfaßend genug: was die Einheiten des Ortes und der Zeit, und die Mischung von Ernst und Scherz betrifft, ist Diderot selbst in nationalen Vorurtheilen befangen.

Die so eben erwähnten beiden Stücke, die bei ihrer Erscheinung ein unverdientes Aufsehen erregten, sind längst gehörig gewürdigt worden. Am Natürlichen Sohn hat schon

---

*) S. Ersten Theil S. 79.

Lessing ein strenges Gericht ausgeübt, ohne noch das ungeschickte Plagiat aus dem Goldoni zu rügen. Den ‚Hausvater‘ nennt er dagegen ein vortreffliches Stück, aber er hat vergeßen sein Urtheil zu rechtfertigen. Laharpe hat dessen fehlerhaften Bau und Unzusammenhang triftig genug gezeigt. Die Ausführung in beiden Stücken ist höchst manieriert: die nichts weniger als natürlichen Personen machen sich durch ihr frostiges Geschwätz von Tugend, das nur Heuchlern geziemen dürfte, und durch die allgemeine Weinerlichkeit unleidlich. Wir Deutschen können mit Recht sagen Hinc illae lacrimae! Daher die nothlosen Thränen, womit unsre Bühne seitdem überschwemmt worden. Auch durch die von ihm aufgebrachte Sitte, das Geberdenspiel weitläuftig vorzuschreiben, hat Diderot der dramatischen Beredsamkeit großen Abbruch gethan. Der Dichter stellt damit gleichsam eine Anweisung auf den Schauspieler aus, statt aus seiner eignen Tasche zu zahlen. (Ich erinnere mich, in einem deutschen Drama, das nicht schlechter ist, als viele andre, folgende Weisung gelesen zu haben „Er blitzt ihn mit den Augen an, und geht ab.“) Alle guten Dramatiker haben sich gewiß immer das Geberdenspiel hinzugedacht; allein wenn der Schauspieler des Unterrichts darüber bedarf, so wird er schwerlich das Talent besitzen, ihn geschickt zu befolgen. Die Reden sollen billig so eingerichtet sein, daß ein einsichtsvoller Schauspieler das rechte Spiel gar nicht verfehlen kann.

Gestehen wir es nur: längst vor Diderot gab es ernstlose Sittengemälde, rührende Dramen und bürgerliche Trauerspiele, und zwar weit beßere, als er aufzustellen vermochte. Voltaire, dem es mit dem eigentlichen Lustspiel nicht recht gelingen wollte, hatte in seinem Verlornen Sohn und der Nanine ein Gemisch von komischen Auftritten und rührenden

Situationen gegeben, woran der letztere Theil recht sehr zu loben ist. La Chaussée hatte das rührende Drama in Frankreich aufgebracht. Alles dieß war in Versen: und warum sollte es nicht? Vom bürgerlichen Trauerspiel, gerade mit der moralischen Richtung, die Diderot verlangte, hatte man in England einige Beispiele, worunter der Spieler, Beverley, in's Französische übertragen ist. Die Periode der Empfindsamkeit hat den rührenden Dramen einigen Vorschub gethan, das bürgerliche Trauerspiel hat aber in Frankreich nie viel Glück gemacht, weil man das Glänzende und Pomphafte zu sehr liebt. In der Melanie von Laharpe (dem man übrigens die treueste Nachbildung eines griechischen Stückes für die heutige Bühne, den Philoktet, verdankt) herrschen die peinlichen Eindrücke, welche die Klippe dieser Gattung sind. Das Stück mag gut sein, um einem Vater, der seine Tochter zum Klosterleben zwingen will, das Gewißen zu schärfen, andern Zuschauern ist die Aengstigung nicht zuzumuthen.

Ungeachtet alles Widerspruches hat Diderot doch in Frankreich eine Art von Schule gestiftet, wozu vornämlich Beaumarchais und Mercier gehören. Der erste hat nur zwei Stücke im Sinne seines Vorgängers geschrieben, die denn auch an denselben Gebrechen kranken: Eugenie, und die strafbare Mutter. Seine Bekanntschaft mit Spanien und dem spanischen Theater gab ihm Veranlaßung in der längst vernachläßigten Gattung des Intriguenstücks etwas Neues auf die Bühne zu bringen. Diese Werke stutzte er mehr durch witzige Einfälle als durch launige Charakteristik, am meisten aber durch Anspielungen auf seine eigne Schriftsteller-Laufbahn auf. Die Anlage des Barbiers von Sevilla ist ziemlich abgedroschen; die Hochzeit des Figaro ist weit künstlicher in der Erfindung, aber frei in den Sitten, und auch in

poetischer Hinsicht wegen vieler fremdartigen Auswüchse zu tadeln. In beiden werden französische Charaktere unter der Verkleidung eines schlecht beobachteten spanischen Costums aufgeführt: wie sehr Beaumarchais gegen die spanischen Sitten und Schicklichkeiten verstoßen, zeigt de la Huerta in der Einleitung zu seinem Theatro Hespañol. Der außerordentliche Beifall, den diese Stücke fanden, sollte schließen laßen, das französische Publikum schätze das Intriguen-Lustspiel nicht so gering, wie die Kunstrichter thun: allein die Mittel, wodurch Beaumarchais gefiel, waren freilich zum Theile der Kunst fremd.

Für eine Erweiterung kann es nicht gelten, wenn Ducis, um seine Landsleute mit dem Shakspeare bekannt zu machen, einige von dessen Trauerspielen nach französischen Regeln gemodelt hat. Man erkennt hier und da „die Glieder des zerrißenen Dichters“; aber Alles ist so verzwängt, entstellt, und aus der ursprünglichen einfachen Fülle in eine kümmerliche Verworrenheit gebracht, daß auch das beinahe wörtlich Beibehaltene meistens seinen ächten Sinn einbüßt. Der Zulauf, den diese Trauerspiele haben, besonders weil sie dem unvergleichlichen Talma einen ungewohnten Spielraum zur Entfaltung seiner Kunst verschaffen, ist indessen immer ein bedeutendes Symptom des Ueberdrußes am Alten, und des Bedürfnisses, stärker erschüttert zu werden.

Da die parisischen Theater jetzt wieder an gewisse Gattungen gebunden sind, und die Poetik hierin einen Berührungspunkt mit der Polizei hat, so bleiben die mancherlei Misch- und Neuerungs-Versuche meistens auf die untergeordneten Bühnen verwiesen. Die Melodramen nehmen darunter eine große Stelle ein. Ein Statistiker des Theaters hat gefunden, daß seit einer Reihe von Jahren die Ausbeute

neuer Hervorbringungen im Trauerspiel und regelmäßigen Lustspiel am geringsten gewesen, im Melodrama aber alles Andre zusammen genommen an Zahl übersteige. Unter Melodrama versteht man nicht, wie bei uns, ein Schauspiel, worin Monologe mit Instrumental-Musik in den Pausen abwechseln, sondern wo in emphatischer Prosa irgend etwas Wunderbares, Abenteuerliches, oder auch sinnliche Handlungen nebst den dazu gehörigen Decorationen und Aufzügen zur Schau gebracht werden. Auf die Neigung hiezu ließe sich etwas Beßeres bauen; denn leider sind die meisten Melodramen bis zur Abgeschmacktheit roh, und gleichsam Fehlgeburten des Romantischen.

In der Sphäre der eigentlichen dramatischen Litteratur verdienen unstreitig die Arbeiten eines Lemercier die Aufmerksamkeit der Kenner. Dieser talentvolle Mann strebt die bisherigen Gränzen nach allen Seiten hin zu durchbrechen, und liebt seine Kunst so leidenschaftlich, daß er sich dabei nicht abschrecken läßt; wiewohl fast jede neue Unternehmung von ihm das Parterre in einen wahren Kriegszustand versetzt. Seit diese Vorlesungen gehalten wurden, ist durch die Aufführung seines Christoph Columbus im Theater zu Paris ein solcher Tumult entstanden, daß mehrere Verfechter des Boileau in ihrem Berufe zerbläute Glieder davon trugen. Sie hatten Recht, wie Verzweifelte zu kämpfen, denn machte dieß Schauspiel Glück, so schien es um die geheiligten Einheiten nnd um den guten Geschmack in Sonderung des Heroischen und Niedrigen geschehen zu sein. Der erste Aufzug spielt im Hause des Columbus, der zweite am Hofe der Isabella, der dritte und letzte auf dem Schiffe in der Nähe der neuen Welt. Der Dichter hat darstellen wollen, wie der Erfinder eines großen Gedankens überall durch die

Beschränktheit und Gemeinheit der Menschen gehemmt wird, aber durch seine Begeisterung gestärkt Alles überwindet. In seinem Hause und bürgerlichen Zirkel hält man den Columbus für verrückt, am Hofe erlangt er mit Noth laue Unterstützung; auf seinem Schiffe droht eine Meuterei auszubrechen, als man eben die gesuchten Küsten erblickt, und der Ruf „Land! Land!" das Stück endigt. Alles dieß ist sehr künstlerisch gedacht und entworfen, in der Ausführung möchte noch Manches zu wünschen übrig sein. In einem andern bisher weder aufgeführten noch gedruckten Stücke, welches ich den Verfaßer vorlesen hörte, la journée des dupes, hat er eine unter diesem Namen bekannte mißlungene Hofkabale gegen den Cardinal Richelieu mit historischer Treue in Absicht auf die Umstände und den Zeitgeist geschildert. Es ist ein politisches Lustspiel, worin der Lumpensammler wie der König seinem Stande gemäß spricht. Wie kleinliche Triebfedern sich zu Bewirkung einer großen Staatsbegebenheit verbinden oder durchkreuzen, dann die Verstellung der Personen gegen Andre und sogar gegen sich selbst, und die Umstimmung ihres Tones nach den Begebenheiten, mit einem Worte die ganze innere Seite des politischen Kartenspiels hat der Dichter mit großer Feinheit aufgedeckt.

Alles Obige scheint anzudeuten, daß die Neigungen eines französischen Publikums, wo es die aus Boileaus poetischer Kunst eingelernten Pflichten des Geschmacks vergißt, den dramatischen Freiheiten andrer Nationen nicht so ganz entgegengesetzt sein möchten, und daß es mehr der Aberglaube an das Ansehen hergebrachter Meinungen ist, was das alte enge System aufrecht erhält.

Die Schauspielkunst ist in Frankreich besonders im höheren Lustspiel und im Trauerspiel seit langer Zeit zu

einem hohen Grade von Ausbildung gediehen. An äußerm Anstande, Gewandtheit, Sicherheit des Gedächtnisses und ungemeiner Uebung im richtigen und zierlichen Vortrage der Verse dürften die beßern französischen Schauspieler schwer zu übertreffen sein. Sie wenden unglaubliche Anstrengungen an, um zu gefallen: jeden Augenblick, den sie auf der Bühne zubringen, suchen sie als eine kostbare Vergünstigung zu benutzen. Freilich nöthigt sie der äußerst ekle Geschmack eines parisischen Parterres und die heilsame Strenge der Journalisten zu nie nachlaßendem Wetteifer; auch das ist für ihre Kunst vortheilhaft, daß so viele klassische Werke, welche man sich niemals müde sieht, seit Menschenaltern im Besitz der Bühne sind. Da die Zuschauer diese beinahe auswendig wißen, so kann ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Ausführung gerichtet sein, und jede verfehlte Silbe wird gerügt.

Im höheren Lustspiel giebt die gesellige Feinheit der Nation ihren Schauspielern einen großen Vorzug. Was aber die tragische Darstellung betrifft, so sollte die Schauspielkunst immer dem Geiste der dichterischen Compositionen gemäß sein, und ich zweifle, ob die französische dieß leistet, und ob die Urheber der Trauerspiele, besonders die aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten, in den jetzigen Darstellungen sich so ganz wieder erkennen würden.

Die tragische Mimik und Recitation der Franzosen schwankt zwischen zwei entgegengesetzten Aeußersten, wovon das erste allerdings durch den herrschenden Ton der Stücke veranlaßt wird, das zweite vielmehr im Widerspruch damit zu stehen scheint: zwischen abgezirkelter Förmlichkeit und ausschweifendem Ungestüm. Jene mochte ehedem überwiegend sein, dieser ist es jetzt.

Man höre Voltaires Beschreibung, wie zu Ludwigs des

Vierzehnten Zeiten Augustus seine Rede an den Cinna und Maximus hielt. Augustus kam mit dem Gange eines Eisenfreßers angeschritten, er hatte eine viereckige Perücke auf, die ihm vorn bis auf den Gürtel herunterhieng, diese Perücke war mit Lorbeerblättern gespickt, darauf trug er einen großen Hut mit einer doppelten Reihe rother Federn. Er setzte sich auf einen ungeheuren Lehnstuhl mit zwei Stufen, Cinna und Maximus auf zwei kleine Seßel, und die schwülstige Declamation entsprach vollkommen dem Prunk, womit er sich ankündigte. Da man damals und noch lange nachher die Tragödien in ganz neumodiger Hoftracht, mit großer Halskrause, Degen und Hut aufführte, so gehörten dazu freilich nur solche Bewegungen, wie sie in einem Vorzimmer erlaubt sind, oder bedeutungslose Schnörkel mit den Armen, und es galt schon für einen kühnen Theaterstreich, wenn in der letzten Scene des Polyeukt Severus, um dem Felix seine Verrätherei vorzurücken, mit dem Hut auf dem Kopfe hereinkam, und dieser ihn mit dem Hut unter dem Arme anhörte.

Indessen finden sich schon frühzeitig Beispiele von der entgegengesetzten Ausschweifung. In der Mariamne des Mairet, eines älteren Dichters als Corneille, hat sich einmal ein Schauspieler als Herodes todtgeschrieen. Das heißt in der That „den Herodes überheroden.“ Als Voltaire eine Schauspielerin, ich weiß nicht welche tragische Rolle einlernen ließ, sagte diese „Ei, mein Herr, wenn ich so spielte, würde man sagen, ich hätte den Teufel im Leibe.“ — „Das ist eben das Rechte,“ erwiederte Voltaire, „eine Schauspielerin muß den Teufel im Leibe haben.“ — Dieser Ausdruck beweist wenigstens keinen sehr regen Sinn für jene Würde und Anmuth, welche in einer idealischen

Darstellung, wofür sich das französische Trauerspiel giebt, auch unter der wildesten Zerrüttung nicht verloren gehen darf.

Ich fand zuweilen selbst im Spiel der vortrefflichsten heutigen Schauspieler plötzliche Sprünge von der feierlichen Abgemeßenheit in der Recitation und dem Geberdenspiel, die der Ton der Composition im Ganzen fordert, zu einem wirklich convulsivischen Ungestüm der Leidenschaft, ohne daß dieser Abstand durch die Mittelgrade gehörig vorbereitet und verschmolzen wäre. Es leitet sie dabei wohl ein dunkles Gefühl, daß die conventionellen Formen der Poesie meistens die natürliche Bewegung hemmen; wenn der Dichter sie nun irgendwo davon freiläßt, so entschädigen sie sich, und laden dem seltnen Augenblicke der Hingerißenheit gleichsam das ganze Uebermaß vom Leben auf, das zurückgedrängt worden war, und gleichmäßig über das Ganze verbreitet sein sollte. Daher jene krampfhafte schreiende Heftigkeit. An Bravour laßen sie es nicht fehlen, wohl aber geht ihnen oft die innigere Wahrheit ab. Ueberhaupt betrachten sie ihre Rollen (hierin macht nur etwa der geniale Talma eine Ausnahme, der überhaupt einzig ist) mehr wie ein Mosaik von glänzenden Stellen, sie suchen mehr jedes Einzelne unabhängig vom andern geltend zu machen, als daß sie auf den unsichtbaren Mittelpunkt des Charakters zurückgehen, und alle Aeußerungen nur als eben so viele Ausstrahlungen davon behandeln sollten. Sie fürchten immer zu wenig zu thun, deshalb sind sie zum gehaltnen Spiel, zum beredten Schweigen, wo sich unter scheinbarer äußerer Ruhe die tiefsten Bewegungen des Gemüths verrathen, am wenigsten berufen. Indessen machen ihnen ihre Dichter auch selten diese Aufgabe, und wenn in deren Werken nicht die

Befugniß zu jener oben gerügten Ueberschreitung alles Maßes im gewaltsamen Ausdruck der Leidenschaft liegt, so veranlaßen sie allerdings die mehr auf der Oberfläche glänzende als aus der Tiefe dringende Darstellung des Schauspielers*).

---

*) Man sehe über die französische Schauspielkunst einen mit eben so feinem als gründlichem Beobachtungsgeiste geschriebenen Aufsatz des Herrn von Humboldt des ältern in Goethes Propyläen.

---

## Fünfundzwanzigste Vorlesung.

Zusammenstellung der englischen und spanischen Bühne. Vom Geist des romantischen Schauspiels. Shakspeare.

Unserm gleich anfangs vorgelegten Plane gemäß haben wir uns jetzt mit dem englischen und spanischen Theater zu beschäftigen. Wir wurden im Vorhergehenden schon verschiedentlich veranlaßt, bald das eine, bald das andre beiläufig zu erwähnen, theils um manche Begriffe durch den Gegensatz in ein helleres Licht zu setzen, theils wegen des Einflußes, den sie nach außen hin verbreitet haben. Sowohl die Engländer als die Spanier besitzen eine sehr reiche dramatische Litteratur; beide haben eine Menge fruchtbarer und talentvoller Schauspieldichter gehabt, worunter auch die weniger bewunderten und berühmten, im Ganzen genommen, ungemeines Geschick für dramatische Belebung und Einsicht in das Wesen theatralischer Wirkung beweisen. Die Geschichte ihres Theaters hat keinen Zusammenhang mit der des italiänischen und französischen, denn es hat sich ganz ohne fremde Einwirkung aus eigner Kraftfülle entwickelt: die Versuche, es auf Nachahmung der Alten oder gar der Franzosen zurückzuführen, sind entweder ohne Folgen geblieben,

oder erst sehr spät in den Zeiten des Verfalls zum Vorschein gekommen. Die Ausbildung dieser beiden Bühnen ist ebenfalls unabhängig von einander; die spanischen Dichter haben die englischen durchaus nicht gekannt, und bei diesen konnte ich in der älteren und bedeutendsten Periode noch keine Spur der Bekanntschaft mit spanischen Schauspielen (wiewohl allerdings mit Novellen und Romanen) entdecken; erst in der Zeit Carls des Zweiten finden sich Uebersetznngen aus dem Calderon.

Es haben unter dem Menschengeschlecht so vielfältige Mittheilungen von Jahrhundert zu Jahrhundert und von Nation zu Nation stattgefunden, und der menschliche Geist ist mehrentheils so träge zum Erfinden, daß das Ursprüngliche in jedem Fache geistiger Bemühungen überall eine seltne Erscheinung ist. Wir sind begierig zu sehen, wie es gerathen wird, wenn unternehmende Köpfe, unbekümmert darum, daß etwas schon anderswo in hoher Vollkommenheit vorhanden gewesen, sich bestreben es ganz von vorn wieder zu erfinden; wenn sie den Grund des neuen Gebäudes auf eignem Boden legen, und alle Zurüstungen, alles Baugeräth aus eignen Mitteln herbeischaffen. Wir theilen gewissermaßen die Freude des Gelingens, wenn wir sie rasch von der anfänglichen Unbeholfenheit und Bedürftigkeit zu fertiger Meisterschaft fortschreiten sehen. Diesen anziehenden Anblick würde uns die Geschichte des griechischen Theaters gewähren, wenn uns dessen roheste Anfänge aufbewahrt wären, die noch gar nicht einmal aufgeschrieben wurden: allein es ist leicht, aus der Vergleichung des Aeschylus mit dem Sophokles weiter zurück zu schließen. Die Griechen hatten ihre Schauspielkunst von keinem andern Volke ererbt oder entlehnt, sie war ursprünglich und einheimisch, und eben darum konnte

sie eine lebendige Wirkung hervorbringen. Hiemit hatte es schon eine Endschaft erreicht, als Griechen Griechen nachahmten, nämlich als die alexandrinischen Dichter nach den großen Mustern gelehrt und kritisch Dramen ausarbeiten. Bei den Römern trat das Gegentheil ein: sie hatten Form und Gehalt ihrer Schauspiele von den Griechen überkommen, sie versuchten es nie, hierin mündig zu werden und ihre eigne Sinnesart auszusprechen; deswegen nehmen sie auch in der Geschichte der dramatischen Kunst eine so unbedeutende Stelle ein. Unter den Völkern des neueren Europa haben bis jetzt nur die Engländer und Spanier (die deutsche Schaubühne ist erst im Werden) ein durchaus originales, nationales und in seiner eigenen Gestalt zu einer festen Ausbildung gediehenes Theater.

Jene Kunstrichter, welche die Alten auf solche Weise für musterhaft halten, daß in der Poesie wie in allen übrigen Künsten kein Heil zu hoffen sei außer auf dem Wege der Nachahmung, behaupten, jene eben genannten Nationen haben gerade deswegen, weil sie diesen Weg nicht betreten, lauter regellose Werke auf die Bühne gefördert, die durch einzelne schöne Züge glänzen mögen, an denen aber die barbarische Formlosigkeit des Ganzen immer verwerflich bleibe. Wir haben über diese Ansicht schon im Eingange gegenwärtiger Vorlesungen das Nöthige im Allgemeinen erinnert, müßen uns aber hier noch etwas näher damit einlaßen.

Wäre die Behauptung richtig, so würde Alles, was die Werke der vollendetsten englischen und spanischen Dramatiker, eines Shakspeare und Calderon, unterscheidet, sie bloß unter die Alten herabsetzen; sie würden auf keine Weise für die Theorie wichtig sein, und könnten höchstens durch die Annahme merkwürdig scheinen, der Eigensinn dieser Nationen,

sich durchaus nicht nach den Regeln bequemen zu wollen, möchte den Dichtern desto unbeschränkteren Spielraum gelaßen haben, ihre angestammte Originalität, wiewohl gleichsam hinter dem Rücken der Kunst, zu offenbaren. Allein selbst diese Annahme dürfte bei näherer Beleuchtung sehr zweifelhaft werden. Der dichterische Geist bedarf allerdings einer Umgränzung, um sich innerhalb derselben mit schöner Freiheit zu bewegen, wie es alle Völker schon bei der ersten Erfindung des Silbenmaßes gefühlt haben; er muß nach Gesetzen, die aus seinem eignen Wesen herfließen, wirken, wenn seine Kraft nicht in's Leere hinaus verdunsten soll.

Formlos zu sein darf also den Werken des Genius auf keine Weise gestattet werden, allein es hat damit auch keine Gefahr. Um dem Vorwurfe der Formlosigkeit zu begegnen, verständige man sich nur über den Begriff der Form, der von den Meisten, namentlich von jenen Kunstrichtern, welche vor Allem auf steife Regelmäßigkeit dringen, nur mechanisch, und nicht, wie er sollte, organisch gefaßt wird. Mechanisch ist die Form, wenn sie durch äußre Einwirkung irgend einem Stoffe bloß als zufällige Zuthat, ohne Beziehung auf dessen Beschaffenheit ertheilt wird, wie man z. B. einer weichen Masse eine beliebige Gestalt giebt, damit sie solche nach der Erhärtung beibehalte. Die organische Form hingegen ist eingeboren, sie bildet von innen heraus, und erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der vollständigen Entwickelung des Keimes. Solche Formen entdecken wir in der Natur überall, wo sich lebendige Kräfte regen, von der Krystallisation der Salze und Mineralien an bis zur Pflanze und Blume und von dieser bis zur menschlichen Gesichtsbildung hinauf. Auch in der schönen Kunst, wie im Gebiete der Natur, der höchsten Künstlerin, sind alle ächten Formen organisch, d. h. durch

den Gehalt des Kunstwerkes bestimmt. Mit Einem Worte, die Form ist nichts anders, als ein bedeutsames Aeußres, die sprechende, durch keine störenden Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von dessen verborgnem Wesen ein wahrhaftes Zeugniß ablegt.

Hieraus leuchtet ein, daß der unvergängliche, aber gleichsam durch verschiedne Körper wandernde Geist der Poesie, so oft er sich im Menschengeschlechte neu gebiert, aus den Nahrungsstoffen eines veränderten Zeitalters sich auch einen anders gestalteten Leib zubilden muß. Mit der Richtung des dichterischen Sinnes wechseln die Formen, und wenn man die neuen Dichterarten mit den alten Gattungsnamen belegt, und sie nach deren Begriffe beurtheilt, so ist dieß eine ganz unbefugte Anwendung von dem Ansehen des klassischen Alterthums. Niemand soll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört. Wir können gern zugeben, die meisten dramatischen Werke der englischen und spanischen Dichter seien im Sinne der Alten weder Tragödien, noch Komödien: es sind eben romantische Schauspiele. Daß die Bühne eines Volkes, welches bei deren Gründung und Ausbildung von fremden Vorbildern nichts gewußt, noch wißen wollen, viel Eignes und Abweichendes haben wird, sogar seltsam Abstechendes gegen die Theater andrer Nationen, die dabei ein gemeinschaftliches Muster der Nachahmung vor Augen gehabt: dieß wird schon jedermann voraussetzen, und das Gegentheil würde eher befremdlich scheinen. Wenn aber die gleichzeitig entstandnen und dennoch einander unbekannt gebliebenen Bühnen zweier Völker, die in physischer, moralischer, politischer und religiöser Hinsicht so weit von einander abstehen, wie die Engländer und Spanier, neben den äußern und innern Verschiedenheiten die

auffallendsten Züge der Verwandtschaft an sich tragen, so muß wohl der Gedankenloseste auf diese Erscheinung aufmerksam werden, und es wird sich ihm natürlich die Vermuthung aufdrängen, bei der Entwickelung beider habe dasselbe oder wenigstens ein gleichartiges Princip obgewaltet. Indessen ist diese Zusammenstellung des englischen und des spanischen Theaters in ihrem gemeinschaftlichen Gegensatz mit aller dramatischen Litteratur, die aus Nachahmung der Alten erwachsen, so viel wir wißen, noch niemals versucht worden. Könnte man einen Lands- und Zeit-Genoßen und verständigen Bewunderer des Shakspeare, und einen andern des Calderon wieder auferwecken, und sie mit den Werken des ihnen fremden Dichters bekannt machen, so würden beide, mehr von einem nationalen als allgemeinen Gesichtspunkte ausgehend, ohne Zweifel sich nur mit Mühe hinein versetzen, und viel dagegen einzuwenden haben. Hier muß nun die vermittelnde Kritik*) eintreten, die vielleicht von einem Deutschen am besten ausgeübt werden kann, der weder in englischer noch in spanischer Nationalität befangen, aber einer wie der andern durch Neigung befreundet ist, und durch keine Eifersucht gehindert wird, das Große, was früher geleistet worden, anzuerkennen.

---

*) Dieses schicklichen Ausdrucks hat sich, wo wir nicht irren, Herr Adam Müller in seinen Vorlesungen über deutsche Wißenschaft und Litteratur zuerst bedient. Wenn er sich aber für den Erfinder der Sache selbst ausgiebt, so ist dieß, auf's gelindeste gesagt, ein Irrthum. Längst vor ihm hatten andre Deutsche versucht, den Widerstreit des Geschmacks zwischen Zeitaltern und Nationen auszugleichen, und aller ächten Poesie und Kunst die gehörige Anerkennung zu verschaffen. Zwischen Gut und Schlecht ist freilich keine Vermittlung möglich.

Die Aehnlichkeit des englischen und spanischen Theaters besteht nicht bloß in der kühnen Vernachläßigung der Einheiten von Ort und Zeit, und in der Vermischung komischer und tragischer Bestandtheile: was man immer noch als bloß verneinende Eigenheiten betrachten könnte, daß sie sich nämlich nicht nach den Regeln und der Vernunft (in der Meinung gewisser Kunstrichter gleichbedeutende Wörter) hätten fügen wollen oder können; sondern sie liegt weit tiefer im innersten Gehalt der Dichtungen, und in den wesentlichen Beziehungen, wodurch jene abweichende Form ein wahres Erforderniß wird, die mit ihrer Gültigkeit zugleich ihre Bedeutung erhält. Was sie mit einander gemein haben, ist der Geist der romantischen Poesie, dramatisch ausgesprochen. Doch damit wir uns gleich mit der gehörigen Einschränkung erklären, so ist unsers Erachtens das spanische Theater bis zu seinem Verfall seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts fast durchgehends romantisch; das englische ist es nur in seinem Stifter und größten Meister, Shakspeare, auf vollkommne Weise: in den späteren ist das romantische Princip mehr oder weniger ausgeartet oder ganz verloren gegangen, wiewohl die kraft dessen eingeführten Verfahrungsweisen der dramatischen Darstellung dem Aeußern nach ziemlich beibehalten worden sind. Wie sich dennoch hiebei die verschiedne Sinnesart zweier Völker offenbart hat, eines nördlichen und eines südlichen; jenes mit einer ahndungsvollen, dieses mit einer glühenden Einbildungskraft begabt; jenes mit grübelndem Ernst in sich gekehrt, dieses durch rege Leidenschaftlichkeit nach außen getrieben: das wird am besten am Schluße dieses Abschnittes in einer Parallele zwischen den zwei einzig großen Dichtern, Shakspeare nnd Calderon, zusammengefaßt werden können.

Ueber den Ursprung und das Wesen des Romantischen sprach ich in der ersten Vorlesung, und will hier nur weniges in Erinnerung bringen. Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alle Entgegengesetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, verschmilzt sie auf das innigste mit einander. Wie die ältesten Gesetzgeber ihre ordnenden Lehren und Vorschriften in abgemeßenen Weisen ertheilten; wie dieß schon vom Orpheus, dem ersten Besänftiger des noch wilden Menschengeschlechts, fabelhaft gerühmt wird: so ist die gesammte alte Poesie und Kunst gleichsam ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt. Die romantische hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schooße sich verbirgt: der beseelende Geist der ursprünglichen Liebe schwebt hier von Neuem über den Waßern. Jene ist einfacher, klarer, und der Natur in der selbständigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; diese, ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens, ist dem Geheimniß des Weltalls näher. Denn der Begriff kann nur Jedes für sich umschreiben, was doch der Wahrheit nach niemals für sich ist; das Gefühl wird Alles in Allem zugleich gewahr.

Was nun die dichterische Gattung betrifft, womit wir uns hier beschäftigen, so verglichen wir die antike Tragödie mit einer Gruppe in der Skulptur, die Figuren entsprechen

dem Charakter, ihre Gruppierung der Handlung, und hierauf ist, als auf das einzige Dargestellte, die Betrachtung bei beiden Arten von Kunstwerken ausschließlich gerichtet. Das romantische Drama denke man sich hingegen als ein großes Gemälde, wo außer der Gestalt und Bewegung in reicheren Gruppen auch noch die Umgebung der Personen mitabgebildet ist, nicht bloß die nächste, sondern ein bedeutender Ausblick in die Ferne, und dieß alles unter einer magischen Beleuchtung, welche den Eindruck so oder anders bestimmen hilft.

Ein solches Gemälde wird weniger vollkommen begränzt sein, als die Gruppe, denn es ist wie ein ausgeschnittenes Bruchstück aus dem optischen Schauplatze der Welt. Indessen wird der Maler durch die Einfaßung der Vorgründe, durch das gegen die Mitte gesammelte Licht und andre Mittel den Blick gehörig festzuhalten wißen, daß er weder über die Darstellung hinausschweife, noch etwas in ihr vermiße.

In der Abbildung der Gestalt kann die Malerei nicht mit der Skulptur wetteifern, weil jene sie nur durch eine Täuschung und aus einem einzigen Gesichtspunkte auffaßt; dagegen ertheilt sie ihren Nachahmungen mehr Lebendigkeit durch die Farbe, die sie besonders in den feinsten Abstufungen des geistigen Ausdrucks in den Gesichtern zu benutzen weiß. Auch läßt sie durch den Blick, welchen die Skulptur doch immer nur unvollkommen geben kann, weit tiefer im Gemüth lesen, und dessen leiseste Regungen vernehmen. Ihr eigentlicher Zauber liegt endlich darin, daß sie an körperlichen Gegenständen sichtbar macht was am wenigsten körperlich ist, Licht und Luft.

Gerade dergleichen Schönheiten sind dem romantischen Drama eigenthümlich. Es sondert nicht strenge, wie die alte

Tragödie, den Ernst und die Handlung unter den Bestandtheilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen, und indem es nur das zufällig neben einander Befindliche abzubilden scheint, befriedigt es die unbewußten Forderungen der Phantasie, vertieft uns in Betrachtungen über die unaussprechliche Bedeutung des durch Anordnung, Nähe und Ferne, Kolorit und Beleuchtung harmonisch gewordnen Scheines, und leiht gleichsam der Aussicht eine Seele.

Der Wechsel der Zeiten und Oerter, vorausgesetzt, daß sein Einfluß auf die Gemüther mitgeschildert ist, und daß er der theatralischen Perspektive in Bezug auf das in der Ferne Angedeutete oder von deckenden Gegenständen halb Versteckte zu statten kommt; der Kontrast von Scherz und Ernst, vorausgesetzt, daß sie im Grade und der Art ein Verhältniß zu einander haben; endlich die Mischung der dialogischen und lyrischen Bestandtheile, wodurch der Dichter es in der Gewalt hat, seine Personen mehr oder weniger in poetische Naturen zu verwandeln, sind nach meiner Ansicht im romantischen Drama nicht etwa bloße Licenzen, sondern wahre Schönheiten. In allen diesen Punkten, und noch in manchen andern, werden wir die englischen und spanischen Werke, welche vorzugsweise diesen Namen verdienen, einander vollkommen ähnlich finden, wie weit sie auch sonst von einander abstehen mögen.

Wir handeln zuerst vom englischen Theater, weil es früher zur Reife gediehen ist als das spanische. Bei beiden müßen wir uns insbesondere mit Shakspeare und Calderon beschäftigen, aber in umgekehrter Ordnung. Shakspeare steht unter den Engländern voran; was etwa über die früheren oder gleichzeitigen Alterthümer der englischen Bühne zu be-

merken ist, wird sich bei der Uebersicht ihrer Geschichte nachholen laßen. Calderon aber hat viele Vorgänger gehabt, er ist zugleich der Gipfel nnd beinahe der Beschluß der dramatischen Kunst unter den Spaniern.

Indem ich hier in der Kürze, welche der Umfang meines Vorhabens mir auferlegt, von einem Dichter reden soll, auf dessen Studium ich mehrere Jahre meines Lebens verwandt habe, befinde ich mich in einiger Verlegenheit. Ich weiß nicht, wo ich anfangen soll, weil ich gar nicht würde aufhören können, wenn ich Alles sagen wollte, was ich bei seinen Werken empfunden und über sie gedacht habe. So wie bei einem Menschen, so macht auch vielleicht bei einem Dichter die allzuvertraute Bekanntschaft ungeschickt, sich in die Lage Anderer zu versetzen, die ihn erst kennen lernen: man ist an seine auffallenden Eigenheiten zu sehr gewöhnt, um ihren ersten Eindruck beurtheilen zu können. Dagegen sollte man von seiner Handelsweise, seinen geheimeren Absichten und der Bedeutung seines ganzen Thuns genauere Rechenschaft abzulegen wißen, als Andere.

Shakspeare ist der Stolz seiner Nation. Ein neuerer Dichter hat ihn mit Recht den Genius der brittischen Insel genannt. Er war schon der Liebling seiner Zeitgenoßen, und nach dem Zwischenraume des puritanischen Fanatismus, der ungefähr ein Menschenalter nach ihm eintrat und alle freie Geistesbildung verbannte, nach der Regierung Karls des Zweiten, während welcher man ihn entweder gar nicht oder sehr entstellt auf die Bühne brachte, ist sein Ruhm etwa zu Anfange des vorigen Jahrhunderts aus dem Dunkel der Vergeßenheit glänzender auferstanden; er wuchs seitdem immer mit dem Fortgange der Zeiten, und wird auch in den folgenden Jahrhunderten, dieß sage ich mit größter Zuversicht

voraus, fortfahren gewaltig anzuwachsen, wie eine von den Alpen herunterrollende Schneelawine. Als eine bedeutende Ausbreitung seines Ruhmes dürfen wir wohl die enthusiastische Aneignung wie eines, obgleich in der Fremde gebornen, Landsmannes anrechnen, womit er in Deutschland aufgenommen worden ist, seit man ihn kennt. Für das südliche Europa bleibt vielleicht die Sprache, und die Unmöglichkeit ihn treu zu übersetzen *), ein unüberwindliches Hinderniß der allgemeinen Anerkennung. In England wetteiferten die größten Schauspieler in Shakspeares Rollen, die Buchdrucker erschöpften sich in prächtigen Ausgaben seiner Werke, die Maler in Darstellungen seiner Scenen. Shakspearen ist, wie dem Dante, die hier vielleicht unentbehrliche, obwohl lästige Ehre zu Theil geworden, als ein klassischer Autor des Alterthums behandelt zu werden. Man hat die ältesten Ausgaben sorgfältig verglichen, und wo die Lesearten verderbt schienen, mancherlei Verbeßerungen versucht; man hat eine ganze vergeßene Litteratur aus jener Zeit aufgestöbert, um etwas zur Erklärung von Shakspeares Ausdrücken und Anspielungen Dienliches darin zu finden. Der Ausleger sind so viele auf einander gefolgt, daß ihre Arbeiten nebst den kritischen Streitigkeiten, Widerlegungen, Rechtfertigungen u. s. w., eine nicht unbeträchtliche Bibliothek ausmachen. Diese Bemühungen sind Lobes und Dankes werth; vorzüglich die historischen Untersuchungen über die Quellen, woraus Shakspeare seine Stoffe geschöpft, über die damalige Ver-

*) Diese Unmöglichkeit tritt für Frankreich ebenfalls ein. Denn man glaube ja nicht, daß eine wörtliche Uebertragung deshalb schon eine treue sei. Wie schlecht Voltaire einige Stellen des Hamlet, und die ersten Aufzüge des Julius Cäsar in reimlose Alexandriner übersetzt, hat Mrs. Montague zur Genüge gezeigt.

faßung der Schaubühne, und dergleichen mehr. Allein schon in Hinsicht auf die bloß philologische Kritik kann ich häufig nicht gleicher Meinung mit den Commentatoren sein. Wo sie es aber vollends unternehmen, über den Dichter als solchen zu reden, ihn zu beurtheilen, zu meistern, da muß ich mich gänzlich von ihnen trennen. Fast nirgends finde ich das Rechte, geschweige das Erschöpfende gesagt, und diese Kritiker scheinen mir nur stammelnde Dolmetscher jener allgemeinen an Vergötterung gränzenden Bewunderung ihrer Landsleute zu sein. Es mag in England auch Leute geben, die eben so denken; wenigstens hat ein satirischer Dichter den Shakspeare im Verhältniß zu seinen Auslegern als den Aktäon geschildert, der von seinen eignen Hunden zu Tode gehetzt wird, und indem er in Ausführung dieses Bildes den Ovid parodiert, eine der Frauen, die über den großen Dichter geschrieben, als die klaffende Lycisca bezeichnet.

Wir wollen zuvörderst einige falsche Ansichten wegräumen, um die Stätte für unsre Huldigung zu reinigen und uns ihr alsdann um so freier hingeben zu können.

Nach allen Stimmen zu urtheilen, die von dorther noch zu uns herüberhallen, wußten die Zeitgenoßen Shakspeares gar wohl, was sie an ihm hatten; sie fühlten und verstanden ihn beßer als die meisten, die späterhin sich haben vernehmen laßen. Eins von den Lobgedichten, womit man damals die Herausgabe eines Schriftstellers zu begleiten pflegte, und noch dazu von einem Ungenannten, gehört zu dem schönsten und treffendsten, was je über den Dichter gesagt worden. (Es fängt an mit den Worten: A mind reflecting ages past, und ist unterzeichnet: J. M. S.) Indessen kam schon frühzeitig die Vorstellung in Gang, Shakspeare sei ein rohes Genie gewesen, und habe blindlings unzusammenhängende Dichtungen

auf gut Glück hingeschüttet. Ben Jonson, ein jüngerer Zeitgenoße und Nebenbuhler Shakspeares, der im Schweiße seines Angesichts, aber mit geringem Erfolg das englische Schauspiel nicht romantisch, sondern nach dem Muster der Alten zu bilden strebte, meinte, er habe nicht genug ausgestrichen, und weil er wenig Schulgelehrsamkeit beseßen, verdanke er der Natur mehr als der Kunst. Auch der gelehrte und zuweilen etwas pedantische Milton stimmt in diesen Ton ein, wenn er sagt: *) „Unser süßer Shakspeare, das „Kind der Phantasie, wirbelt seine angebornen wilden Wald„gesänge." Doch gereicht es ihm zur Ehre, Shakspeares Süßigkeit, die verkannteste unter seinen Eigenschaften, empfunden zu haben. Die neueren Herausgeber, sowohl in ihren Vorreden, die jedoch als rhetorische Uebungen im Lobpreisen des Dichters gemeint sind, als in ihren einzelnen Bemerkungen, gehen viel weiter. Nicht nur geben sie die Regellosigkeit seiner Stücke nach gar nicht auf sie anwendbaren Grundsätzen zu, sondern sie beschuldigen ihn des Bombastes, einer verworrenen, ungrammatischen, witzelnden Schreibart, und der verkehrtesten Possenreißerei. Pope behauptet, er habe gewiß beßer, aber vielleicht auch schlechter, als irgend ein Andrer, geschrieben. Alle Auftritte und Stellen, die seinem kleinlichen Geschmacke nicht zusagten, wollte er auf die Rechnung verfälschender Schauspieler setzen, und war auf dem besten Wege, wenn man ihn gehört hätte, uns einen schmählich verstümmelten Shakspeare zu bescheren. Man darf sich also nicht wundern, wenn die Ausländer, die Deutschen der neuesten Zeit ausgenommen **),

---

*) Our sweetest Shakspeare, fancy's child,
Warbles his native woodnotes wild.

**) Zuerst hat Lessing im gebührenden Tone über Shakspeare gesprochen, aber leider viel zu wenig gesagt, weil in der Zeit, als

solche Urtheile nach ihrer Unkenntniß übertreiben. Sie reden von Shakspeares Schauspielen als abenteuerlichen Ungeheuern, die nur in einer wüsten, barbarischen Zeit von einem beinah verbrannten Gehirn an's Licht gefördert werden mochten; und Voltaire schlägt dem Faße den Boden ein, indem er sich erdreistet zu sagen, Hamlet, das tiefsinnige Meisterwerk des philosophischen Dichters, „scheine von einem besoffenen „Wilden herzurühren". Daß Ausländer, besonders Franzosen, die oft von der Vorzeit und dem sogenannten Mittelalter so wunderlich sprechen, als ob erst durch Ludwig den Vierzehnten die Menschenfreßerei in Europa wäre abgestellt worden, sich die Meinung von Shakspeares barbarischem Zeitalter eingeschwatzt, möchte hingehen; aber daß die Engländer sich eine solche Verläumdung jener glorreichen Epoche ihrer Geschichte, worin der Grund zu ihrer jetzigen Größe gelegt worden, gefallen laßen, ist mir unbegreiflich. Shakspeare blühte und schrieb in der letzten Hälfte der Regierung der Elisabeth und in der ersten König Jakob des Ersten, also unter gelehrten und die Wißenschaft ehrenden Monarchen. Die Politik des neueren Europa, die deßen Länder in mannichfaltige Wechselberührung setzte, hat schon ein Jahrhundert früher ihren Anfang genommen. Die Sache der Protestanten war in England sogleich mit Elisabeths Thronbesteigung entschieden; also kann nicht einmal die Anhänglichkeit an den Glauben der Väter als Beweis der herrschenden Finsterniß angeführt werden. Der Eifer für das Studium der Alten

---

er die Dramaturgie schrieb, dieser Dichter noch nicht auf unserer Bühne erschienen war. Seitdem besonders Herder in den Blättern von deutscher Art und Kunst, Goethe im Wilhelm Meister, und Tieck in Briefen über Shakspeare (Poetisches Journal, 1800.), die aber fast am Eingange abbrechen.

war so lebhaft erwacht, daß sogar Frauen am Hofe, und die Königin selbst, mit der lateinischen und griechischen Sprache vertraut waren, und es wenigstens in der ersten bis zur Fertigkeit im Sprechen gebracht hatten: eine Kenntniß, die man jetzt an den europäischen Höfen gewiß vergeblich suchen würde. Handel und Schiffahrt, welche die Engländer schon nach allen vier Welttheilen trieben, machten sie mit den Sitten und geistigen Hervorbringungen anderer Nationen bekannt, und sie waren damals, wie es scheint, gegen fremde Sitten gastfreier als jetzt. Italien hatte ungefähr Alles, was seine Litteratur auszeichnet, schon gehabt, und man übersetzte in England fleißig aus dem Italiänischen, sogar mit Glück in Versen. Auch mit der spanischen Litteratur war man nicht unbekannt: es läßt sich nachweisen, daß man den Don Quixote kurz nach seiner Erscheinung in England gelesen habe. Bacon, der Stifter der neueren Experimental-Physik, und von dem man sagen kann, daß er was von der herrschenden Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts noch diesen Namen verdient, in seiner Tasche hatte, war ein Zeitgenoße Shakspeares. Er wurde zwar erst nach dessen Tode durch Schriften berühmt: aber welche Begriffe mußten im Umlauf sein, damit ein solcher Denker aufstehen konnte! Manche Fächer des menschlichen Wißens sind seitdem mehr angebaut worden, nur gerade diejenigen, welche für die Poesie ganz unersprießlich sind: mit Chemie, mit Mechanik, mit Manufakturen, mit Land- und Staats-Wirthschaft macht man keine Gedichte. Ich habe an einem andern Ort *) die Anmaßungen der heutigen sich so nennenden Aufklärung, die auf alle früheren Zeitalter ver-

*) In einigen Vorlesungen über den Geist des Zeitalters, abgedruckt in der Zeitschrift ‚Europa‘, zweiten Bandes erstes Heft.

ächtlich herabsieht, geprüft; ich habe gezeigt, wie im Grunde nur alles kleinlich, flach und haltungslos geworden. Der Hochmuth auf die, wie man wähnte, nunmehr mündig gewordene menschliche Vernunft ist schmählich zu Falle gekommen, und was diese Pädagogen des Menschengeschlechts gebaut haben, ist wie Kartenhäuser zusammengestürzt.

Was nun den Ton der damaligen Geselligkeit insbesondere betrifft, so muß man wohl unterscheiden zwischen Bildung und Abgeschliffenheit. Die letzte, welche origineller Wechselmittheilung ganz und gar ein Ende macht, und Alles unter die fade Einförmigkeit gewisser Formeln zwängt, war dem Zeitalter Shakspeares allerdings fremd, wie sie es großentheils noch dem heutigen England ist. Es war gesunde Kraftfülle vorhanden, die sich keck und oft muthwillig kund gab. Der ritterliche Geist war noch nicht erloschen, und eine Königin, die weit mehr für ihr Geschlecht als für ihre Würde Huldigung begehrte, und die durch ihre Entschloßenheit, Klugheit und große Gesinnung in der That Begeisterung einflößen konnte, entflammte diesen Geist zu edler Ruhmbegierde. Auch Reste der Feudal-Unabhängigkeit gab es noch: der Adel hielt auf Pracht in den Kleidertrachten und zahlreiches Gefolge, so daß jeder große Herr fast einen kleinen Hof um sich hatte. Ueberhaupt war der Unterschied der Stände stark bezeichnet, und dieß ist für den dramatischen Dichter sehr erwünscht. Im Gespräch liebte man rasche unerwartete Erwiederungen, wodurch ein witziger Einfall wie ein Federball so lange hin und her geschnellt wird, bis man sich müde daran gespielt hat. Dieß und den Mißbrauch der Wortspiele (für welche der König Jakob selbst eine große Liebhaberei hatte, so daß man sich über die Allgemeinheit der Mode nicht wundern darf) mag man für einen falschen Geschmack halten; aber es für

ein Zeichen der Rohheit und Barbarei zu nehmen, wäre eben so, als wenn man aus dem ausschweifenden Luxus eines Volkes auf dessen Armuth schließen wollte. Dergleichen witzelnde Gespräche kommen bei'm Shakspeare häufig vor, wo es sein Zweck mit sich bringt, den wirklichen Ton der damaligen Gesellschaft zu schildern; es folgt daraus gar nicht, daß er sie gebilligt hätte, vielmehr scheint er selbst darüber zu spotten. Hamlet sagt bei Gelegenheit des Todtengräbers „Wahrhaftig, Horatio, ich habe seit drei Jahren darauf ge„achtet, das Zeitalter wird so spitzfindig, daß der Bauer dem „Hofmann auf die Versen tritt.“ Und Lorenzo im Kaufmann von Venedig über den Launcelot:

O heilige Vernunft, was eitle Worte!
Der Narr hat in's Gedächtniß sich ein Heer
Wortspiele eingeprägt. Und kenn' ich doch
Gar manchen Narrn an einer beßern Stelle,
So aufgestutzt, der um ein spitzes Wort
Die Sache Preis giebt.

Uebrigens legt Shakspeare an tausend Stellen ein ungemein großes Gewicht auf den ächten und feinen Weltton, und warnt vor jedem Abwege davon, sowohl von Seiten des bäuerischen Ungeschicks, als der gezierten Geckerei; er giebt nicht nur die treffendsten Lehren darüber, er stellt ihn dar in allen seinen Abstufungen nach Stand, Alter und Geschlecht. Was läßt sich nun noch anführen, worauf man die Behauptung von den wüsten Sitten jener Zeit gründen könnte? Etwa die Unanständigkeiten? Gälte dieser Beweis, so müßte man auch das Zeitalter des Perikles und des Augustus roh und ungesittet schelten, denn Aristophanes und Horaz, die doch beide für Muster der Urbanität galten, laßen es wahrlich nicht an den gröbsten Unanständigkeiten fehlen. Das verschiedne sittliche Urtheil der Völker hierüber hängt von ganz andern Ursachen ab.

Es ist wahr, Shakspeare bringt uns zuweilen in anstößige Gesellschaft; andre Male läßt er Zweideutigkeiten in Gegenwart der Frauen oder gar von ihnen selbst sagen. Dieß war also vermuthlich ein damals nicht unerhörter Muthwille. Dem großen Haufen zu gefallen that er es gewiß nicht, denn in vielen seiner Stücke kommt nicht das Mindeste dieser Art vor, und in welcher zarten Jungfräulichkeit sind manche seiner weiblichen Rollen gehalten! Wenn man sieht was sich andre dramatische Dichter in England, zu seiner Zeit und noch viel später, erlaubten, so muß man ihn vergleichungsweise keusch und sittsam nennen. Auch dürfen wir einige Umstände in der damaligen Einrichtung des Theaters nicht vergeßen. Die weiblichen Rollen wurden nicht von Frauen, sondern von Knaben gespielt; die Zuschauerinnen gingen nicht anders als verlarvt in's Schauspiel. Unter dieser Carnavals-Verkleidung mochten sie sich dann gefallen laßen Manches anzuhören, und man getraute sich, es in ihrer Gegenwart zu sagen, was sonst nicht schicklich gewesen wäre. Es ist löblich, wenn bei allem Oeffentlichen, und also auch auf der Bühne, für Anständigkeit gesorgt wird, allein man kann darin auch zu weit gehen. Eine ängstliche Splitterrichterei, die in jedem dreisten Scherz eine Sünde wittert, ist ein zweideutiges Kennzeichen von Reinheit der Sitten; meistens verbirgt sich vielmehr das Bewußtsein einer verunreinigten Einbildungskraft hinter dieser Heuchelei. Die Vorsicht, nichts berühren zu laßen, was auf das sinnliche Verhältniß beider Geschlechter Bezug hat, kann auf einen Grad steigen, wo sie höchst lästig für den dramatischen Dichter wird, und der Kühnheit seiner Darstellungen den größten Abbruch thut. Nach solchen Bedenklichkeiten müßten manche der schönsten Verwickelungen in Shakspeares Schauspielen, z. B. Gleiches mit Gleichem, Ende gut Alles gut, auch noch so schonend behandelt für anstößig erklärt werden.

---

## Sechsundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Shakspeares Zeitalter und Lebensumstände. Inwiefern das Costum nothwendig oder entbehrlich. Shakspeare der größte Charakteristiker.

Wenn sonst kein andres Denkmal vom Zeitalter der Elisabeth auf uns gekommen wäre, als die Werke Shakspeares, so würde ich eben aus ihnen den vortheilhaftesten Begriff von der damaligen gesellschaftlichen Bildung schöpfen. Denjenigen, die durch so seltsame Brillen sehen, daß sie darin nichts als Rohheit und Barbarei finden, wenn sie dennoch nicht abläugnen können was ich oben historisch dargethan, bleibt keine andre Ausflucht übrig, als zu sagen „Was half „Shakspearen die Bildung seines Zeitalters? Er hatte kei„nen Antheil daran. In niedrigem Stande geboren, ohne „Erziehung, unwißend, lebte er in gemeiner Gesellschaft, und „arbeitete um den Tagelohn für ein pöbelhaftes Publikum, „ohne den geringsten Gedanken an Ruhm und an die Nach„welt.“

An allem diesem ist kein wahres Wort, wiewohl es tausendmal wiederholt worden. Wir wißen zwar sehr wenig

von den Lebensumständen des Dichters, und das Meiste besteht in aufgerafften, höchst verdächtigen Anekdoten von dem Schlage, wie Gastwirthe sie neugierigen Fremden, die sich an dem Geburts- oder Wohn-Ort eines berühmten Mannes nach ihm erkundigen, entgegenbringen. Erst neuerdings hat man wirkliche Dokumente aufgespürt, unter andern sein Testament, das einen Blick in seine Familienverhältnisse thun läßt. Es verräth einen außerordentlichen Mangel an kritischem Scharfsinn, daß unter den Auslegern Shakspeares, die wir kennen, noch keiner darauf gefallen ist, seine Sonette für seine Lebensbeschreibung zu benutzen. Sie schildern ganz augenscheinlich wirkliche Lagen und Stimmungen des Dichters, sie machen uns mit den Leidenschaften des Menschen bekannt, ja sie enthalten auch sehr merkwürdige Geständnisse über seine jugendlichen Verirrungen. Shakspeares Vater war ein begüterter Mann, dessen Vorfahren in Stratford obrigkeitliche Aemter bekleidet hatten, und dem in einem Diplom des Herolds-Amtes über die Erneuerung oder Bestätigung seines Familienwappens der Titel Gentleman beigelegt wird. Unser Dichter, der älteste Sohn unter vielen Geschwistern, konnte freilich keine akademische Erziehung bekommen, da er sich, kaum achtzehn Jahr alt, vermuthlich bloß aus häuslichen Rücksichten verheiratete. In diesem engen bürgerlichen Leben hielt er es nur wenige Jahre aus, sei es nun, daß ihn der Ueberdruß daran nach London gelockt, oder daß ihn, wie die Sage geht, die Folgen einer Ausgelaßenheit von seiner Heimat vertrieben. Dort ergriff er den Stand des Schauspielers, den er anfangs als eine Erniedrigung betrachtete, hauptsächlich weil ihn das Beispiel seiner Kameraden verführte, an ihrer wilden Lebensart Theil zu nehmen. In einem seiner Sonette sagt er:

O, for my sake do you with fortune chide,
The guilty goddess of my harmless deeds,
That did not better for my life provide,
Than *publick means which publick manners breeds,*

und in dem folgenden:

Your love and pity doth th'impression fill
Which *vulgar scandal* stamp'd upon my brow.

Es läßt sich wahrscheinlich machen, daß er am meisten durch seinen Dichterruhm dazu beigetragen, im Fortgange seiner Laufbahn die Bühne zu adeln und den Schauspielerstand mehr zu Ehren zu bringen. Schon frühzeitig strebte er, sich als Dichter, selbst außerhalb der Schaubühne hervorzuthun, wie seine Jugendgedichte Adonis und Lucretia beweisen. In der Folge gelangte er zu der Stelle eines Mitbesitzers und Vorstehers des Schauspielhauses, wofür er arbeitete. Daß er zum Umgange der Vornehmen nicht zugelaßen worden, ist ganz und gar nicht glaublich: er fand außer verschiedenen andern an dem Grafen von Southampton, dem Freunde des unglücklichen Essex, einen sehr freigebigen und ihm zärtlich zugethanen Gönner. Nicht nur erhielten seine Stücke erstaunlichen Beifall bei dem größeren Publikum, sondern sie gefielen am Hofe: die beiden Monarchen, unter deren Regierung er schrieb, waren nach dem Zeugniß eines Zeitgenoßen ganz davon eingenommen. (Ben Jonson:

And make those flights upon the banks of Thames,
That so did take Eliza, and our James!)

Sie wurden am Hofe aufgeführt, und Elisabeth scheint selbst die Schreibung eines und des andern zur Feier von Hof-Festen veranlaßt zu haben. Man weiß, daß König Jakob Shakspearen durch ein eigenhändiges Schreiben geehrt. Alles dieß sieht nicht nach Geringschätzung und Verbannung in die Dunkelheit eines niedrigen Kreißes aus. Shakspeare

erwarb sich durch seine Thätigkeit als Dichter, Schauspieler und Schauspieldirektor ein beträchtliches Vermögen, das er in den letzten Jahren seines allzukurzen Lebens an seinem Geburtsort in Ruhe und im Umgange mit einer geliebten Tochter genoß. Gleich nach seinem Tode wurde ihm ein Denkmal auf seiner Grabstätte errichtet, welches man für die damalige Zeit prächtig nennen kann.

Bei einem so glänzenden Gelingen, unter so ausgezeichneten Beweisen der Achtung und Verehrung seiner Zeitgenoßen wäre es wohl seltsam, wenn Shakspearen, ungeachtet der ihm eignen Bescheidenheit eines großen Gemüthes, der Gedanke an Nachruhm niemals eingefallen wäre. Als ein tiefer Denker hatte er den Umfang der menschlichen Fähigkeiten so ziemlich ausgemeßen, und konnte sich getrost sagen, daß manche seiner Hervorbringungen nicht leicht übertroffen werden würden. Worauf gründet man denn nun die entgegengesetzte Behauptung, wodurch man den unsterblichen Künstler zum Tagelöhner eines rohen Haufens herabwürdigen will? Einzig darauf, daß er selbst keine Herausgabe seiner sämmtlichen Werke veranstaltet hat. Man bedenkt nicht, daß ein Dichter, der gewohnt ist, immer unmittelbar für die Bühne zu arbeiten, der so oft den Triumph genoßen, die gedrängte Menge der Zuschauer zu rauschendem Beifalle hinzureißen, der dabei nicht von dem Eigensinne verkehrter Schauspieldirektoren abhängt, sondern durch eigne Leitung für die rechte theatralische Darstellungsweise sorgen kann, nach dem Kabinet des einsamen Lesers natürlich weniger fragt. Besonders bei der ersten Bildung einer Nationalbühne finden sich häufig Beispiele einer solchen Nachläßigkeit. Auch von den fast zahllosen Stücken des Lope de Vega sind unstreitig viele nicht gedruckt worden, und dadurch verloren

gegangen; auch Cervantes ließ seine früheren Schauspiele nicht drucken, wiewohl er sich ihrer allerdings als verdienstlicher Werke rühmt. Da indessen Shakspeare bei seiner Entfernung vom Theater den Mitvorstehern seine Handschriften zurückließ, so durfte er sich wohl, um sie auf die Nachwelt zu bringen, auf die theatralische Ueberlieferung verlaßen, welche auch dazu hingereicht haben würde, wenn nicht die Schließung der Schaubühnen unter dem puritanischen Druck Alles unterbrochen hätte. Ferner weiß man, daß damals die Dichter ihre Stücke einem Theater zu ausschließendem Besitz zu verkaufen pflegten: es ist also denkbar, daß Shakspearen das Eigenthumsrecht über die seinigen noch nicht gedruckten gar nicht mehr, oder noch nicht wieder zustand. Seine Mitvorsteher veranstalteten die Herausgabe sieben Jahre nach seinem Tode (der ihn vielleicht bei dem Vorhaben übereilte), wie es scheint, für ihre Rechnung, und zu ihrem eignen Vortheil.

Ueber die Unwißenheit oder Gelehrsamkeit unsers Dichters ist weitläuftig hin und her gestritten worden, und doch ist die Sache so leicht zu entscheiden. Shakspeare war arm an todter Gelehrsamkeit, aber er besaß eine Fülle lebendiger und anwendbarer Kenntnisse. Er wußte Lateinisch und sogar etwas Griechisch, jedoch vermuthlich nicht genug, um die Schriftsteller in der Ursprache mit Leichtigkeit zu lesen. Auch die neueren Sprachen, das Französische und Italiänische hatte er nur oberflächlich erlernt. Ueberhaupt gieng seine Neigung nicht darauf, Worte, sondern Thatsachen einzusammeln. Mit englischen und in's Englische übersetzten Büchern hatte er eine sehr ausgebreitete Bekanntschaft: man darf wohl behaupten, daß er alles damals in seiner Sprache Vorhandne, was ihm irgend zu künstlerischen Zwecken dienen konnte, gelesen

hatte. Mit der Mythologie war er vertraut genug, um sie, wie er es einzig wollte, als einen symbolischen Zierrat zu gebrauchen. Den Geist der alten, besonders römischen Geschichte hatte er im Ganzen richtig gefaßt, bis in's Einzelne geläufig war ihm die Geschichte seines Vaterlandes. Zu großem Glück für ihn war diese noch nicht diplomatisch und pragmatisch, sondern bloß im Chroniken-Stil bearbeitet, d. h. sie war nicht zu trocknen Erörterungen über die Entwicklung der staatsrechtlichen Verhältnisse, über diplomatische Verhandlungen, Finanzen u. s. w. geworden, sondern gewährte ein anschauliches Bild von dem Leben und Weben einer thatenvollen Vorzeit. Shakspeare war ein aufmerksamer Naturbeobachter; er kannte die Kunstsprache der Handwerker und Gewerbe; im Innern von England scheint er viel gereist zu sein, und sich bei Seefahrern fleißig nach dem Auslande erkundigt zu haben; auf's genaueste bekannt war er mit allen volksmäßigen Gebräuchen, Meinungen und Ueberlieferungen, die poetisch nutzbar waren.

Seine Unwißenheit will man besonders durch einige geographische Schnitzer und Anachronismen beweisen. Man lacht darüber, daß er in einem märchenhaften Lustspiele Schiffe in Böhmen landen läßt. Allein ich glaube, man hätte sehr Unrecht, daraus zu schließen, er habe nicht eben so gut wie wir die schätzbare und nicht schwer zu erwerbende Kenntniß beseßen, daß Böhmen von keiner Seite an die See stößt. Dazu müßte er niemals eine Karte von Deutschland angesehen haben, da er doch die Karten beider Indien mit den Entdeckungen der neuesten Weltumsegler beschreibt. (Twelfth night, or What you will. A. III. Sc. 2.) In dergleichen ist Shakspeare nur bei einheimischen historischen Gegenständen genau. Bei den Novellen, die er bearbeitet, hütete er sich

wohl, seine Zuhörer, denen sie bekannt waren, durch Berichtigung von Irrthümern in Nebendingen zu stören. Je wunderbarer die Geschichte, desto mehr spielt sie auf einem bloß poetischen Boden, den er nach Belieben in einer unbestimmten Ferne hält. Diese Schauspiele, wie auch die Namen lauten mögen, gehen eigentlich im Romanenlande und in dem Jahrhundert der wunderbaren Liebesgeschichten vor sich. Er wußte gewiß, daß es im Ardennerwalde keine Löwen, noch Schlangen der heißen Zone giebt, eben so wenig als arkadische Schäferinnen: aber er versetzte beide dahin (As you like it.), weil der Entwurf und die Bedeutung seines Gemäldes es so erforderte. Hierin hielt er die größten Freiheiten für erlaubt. Er hatte es nicht mit einer kleinlich krittelnden Zeit zu thun, wie die unsrige ist, wo man in der Poesie immer etwas anders sucht als Poesie; seine Zuschauer giengen in's Theater, nicht um die wahre Chronologie, Geographie und Naturgeschichte zu erlernen, sondern um eine heitre Darstellung anzusehn. Ich unternehme darzuthun, daß Shakspeares Anachronismen mehrentheils geflißentlich und mit großem Bedacht angebracht sind. Es lag ihm oft daran, das Dargestellte aus dem Hintergrunde der Zeiten ganz in die Nähe zu rücken. So herrscht im Hamlet, wiewohl anerkannt einer alten nordischen Geschichte, der Ton modiger Geselligkeit und in allen Stücken das Costum der neuesten Zeit. Ohne diese Umgebung wäre es gar nicht zuläßig gewesen, den Hamlet zu einem philosophischen Grübler zu machen, worauf doch der Sinn des Ganzen beruht. Deswegen erwähnt er auch seiner Erziehung auf einer Universität, wiewohl es zur Zeit des historischen Hamlet noch keine Universitäten gab. Er läßt ihn in Wittenberg studieren, und keine Wahl konnte schicklicher sein. Der Name war sehr

popular: durch die Sage vom Doctor Faust war Wittenberg auf eine wundervolle Art bekannt; vorzüglich war es im protestantischen England berühmt, weil Luther kurz zuvor dort gelehrt und geschrieben hatte, und der Name mußte sogleich den Begriff freier Geistesregung erwecken. Einen Anachronismus möchte ich es nicht einmal nennen, wenn Richard der Dritte vom Machiavell spricht. Dieser Name wird hier ganz sprichwörtlich genommen: der Inhalt des Buches vom Fürsten war von jeher vorhanden, seit es Tyrannen gab; Machiavell hat ihn nur zuerst aufgeschrieben.

Daß Shakspeare das wesentliche Costum, nämlich den Geist der Zeiten und Völker, richtig getroffen, wird wenigstens von den englischen Kunstrichtern häufig anerkannt; gegen das äußerliche Costum sind mannichfaltige Verstöße leicht zu bemerken. Es darf hiebei nicht übersehen werden, daß auf der damaligen Bühne auch die römischen Stücke in europäischer Tracht aufgeführt wurden, die freilich noch schön und edel, nicht so läppisch und geschmacklos war, wie sie gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts wurde. Dieß will unserm Sinne keineswegs zusagen: wir können uns nicht ohne Togen behelfen. Eine allgemeine Bemerkung über das Costum in künstlerischer Hinsicht wird hier nicht am unrechten Orte stehen. Niemals ist man in dessen Beobachtung genauer gewesen als heutzutage; die Kunst ist zu einer pedantischen Antiquitäten-Krämerei geworden. Dieß kommt daher, daß wir in einem gelehrten und kritischen, aber durchaus nicht dichterischen Zeitalter leben. Schon die Alten pflegten die sehr abweichenden Religionen anderer Völker nach der griechischen Mythologie umzudeuten. In der Skulptur war für alle barbarischen Völkerschaften ein für allemal dieselbe Kleidertracht, die phrygische, angenommen. Nicht als

ob ihnen unbekannt gewesen wäre, daß es eben so viel verschiedne Trachten gebe als Nationen: sondern sie wollten in der Kunst nur den großen Gegensatz zwischen Barbarisch und Gebildet anerkennen, und dieser schien ihnen durch die phrygische Kleidung am vortheilhaftesten sichtbar gemacht zu werden. Die älteren christlichen Maler stellen den Heiland, die Jungfrau Maria, die Erzväter und Apostel in einer idealischen Tracht vor, die untergeordneten Theilnehmer oder Zuschauer der Handlung aber in Trachten ihres eignen Volkes und ihrer Zeit. Ein richtiger Sinn leitete sie dabei: das geheimnißvolle Heilige soll in einer Ehrfurcht gebietenden Ferne gehalten werden, das Menschliche hingegen ist nur in der gewohnten Umgebung recht verständlich. Im Mittelalter wurden alle heroischen Geschichten des Alterthums, vom Theseus und Achilles bis auf Alexander, in wahre Ritterbücher umgekleidet. Nur das Verwandte sprach sie an, von den Unterschieden wollten sie nichts wißen. In einer alten Handschrift vom trojanischen Krieg sah ich ein Miniaturbild, das Leichenbegängniß Hektors vorstellend, wo der mit adelichen Wappenschildern behängte Sarg in eine gothische Kirche hineingetragen wird. Es kostet kein großes Kopfbrechen, sich über diese Einfalt lustig zu machen, allein der Nachdenkende wird noch ganz etwas anders darin entdecken. Ein kräftiges Bewußtsein von der allgemeinen Gültigkeit und dem festen Bestande ihrer Art zu sein, eine unbezweifelte Ueberzeugung, daß es immer so in der Welt zugegangen, und auch forthin so zugehen werde: diese Gefühle unsrer Altvordern waren Kennzeichen frischer Lebensfülle, sie waren das Mark des Handelns in der Wirklichkeit wie in der Dichtung. Ihre schlichte und liebevolle Anhänglichkeit an die auf sie vererbten Umgebungen ist durchaus nicht zu verwechseln mit der

vorlauten Eitelkeit manierierter Zeitalter, welche die wandelbare Mode des Tages unstatthaft in der Kunst anbringen, weil ihnen alle edle Simplicität bäurisch und roh dünkt. Dieser letzte Mißbrauch ist jetzt abgestellt: unsere Dichter und Künstler müßen wie Bediente die Livrei entfernter Jahrhunderte und fremder Völker tragen, wenn sie gebilligt werden wollen. Wir sind überall zu Hause, außer bei uns selbst. Wir laßen uns die Gerechtigkeit widerfahren, daß die heutige Mode in der Kleidung, den Höflichkeits-Formeln u. s. w., ganz unpoetisch ist, und so bettelt die Kunst bei den Antiquaren um ein Almosen von poetischem Costum. Zu jener einfältigen Denkweise, die sich bloß an innere Wahrheit der Darstellung hält, ohne sich an Anachronismen und Versehen in andern Aeußerlichkeiten zu stoßen, können wir leider nicht zurückkehren; allein wir müßen die Dichter beneiden, denen sie entgegen kam: sie gewährte ihnen eine große Breite und Freiheit der Behandlung.

Nach obigen Grundsätzen über das wesentliche und das bloß gelehrte Costum muß Vieles im Shakspeare beurtheilt werden; auch auf den Calderon werden sie ihre Anwendung finden.

Soviel über den Geist der Zeit, worin Shakspeare lebte, und über seine eigne Bildung und Wißenschaft. Mir ist er ein tiefsinniger Künstler, nicht ein blindes wild laufendes Genie. Was man hievon schwatzt, halte ich überhaupt nur für eine fabelhafte Sage, für einen blinden wilden Wahn. Bei den übrigen Künsten widerlegt es sich schon von selbst, denn hier ist erworbene Wißenschaft eine unerläßliche Bedingung, um irgend etwas zu leisten. Aber auch bei solchen Dichtern, die man für sorglose Zöglinge der Natur ohne alle Kunst und Schule auszugeben pflegt, fand

ich bei näherer Betrachtung, wenn sie wirklich vortreffliche Werke geliefert, ausgezeichnete Kultur der Geisteskräfte, geübte Kunst, reiflich überlegte und würdige Absichten. Dieß gilt eben sowohl vom Homer, als vom Dante. Die Thätigkeit des Genies ist zwar ihm eine natürliche und in gewissem Sinne bewußtlose, wovon also der, welcher sie ausübt, nicht immer augenblicklich Rechenschaft wird ablegen können; es ist aber keineswegs eine solche, woran die denkende Kraft nicht einen großen Antheil hätte. Eben die Schnelligkeit und Sicherheit der Geisteswirkung, die höchste Klarheit des Verstandes macht, daß das Denken bei'm Dichten nicht als etwas Abgesondertes wahrgenommen wird, nicht als Nachdenken erscheint. Jener Begriff von der poetischen Begeisterung, den manche lyrische Dichter in Umlauf gebracht haben, als wären sie außer sich, und ertheilten wie die Pythia, von einer fremden Gottheit ergriffen, ihnen selbst unverständliche Orakelsprüche: jener Begriff (selbst nur eine lyrische Erdichtung) paßt am allerwenigsten auf die dramatische Composition, eine der besonnensten Hervorbringungen des menschlichen Geistes. Man giebt zu, Shakspeare habe über Charakter und Leidenschaft, über den Gang der Begebenheiten und menschliche Schicksale, über die gesellige Verfaßung, über alle Dinge und Verhältnisse der Welt gedacht und tief gedacht; man muß es zugeben, denn unter Tausenden seiner Sprüche würde ein einziger zur Widerlegung dessen hinreichen, der es abläugnen wollte: und nur für den Bau seiner eignen Stücke soll er keinen Gedanken übrig gehabt, diesen soll er dem Zufall, welcher die epikurischen Atomen zusammen weht, überlaßen haben? Gesetzt auch, er hätte ohne höheren Ehrgeiz in Bezug auf die Kenner nnd die Nachwelt, ohne jene künstlerische Liebe, die sich in einem vollendeten

Werke selbst zu befriedigen strebt, bloß gearbeitet, um der ungelehrten Menge zu gefallen, so hätte ihn ja schon dieser Zweck und die theatralische Wirkung darauf führen müßen. Denn hängt nicht der Eindruck eines Schauspiels ganz besonders von dem Verhältniß der Theile zu einander ab? Und wird nicht eine an sich noch so schöne Scene von Zuschauern, die nur geraden Sinn haben und sich ihrer Natur unbefangen überlaßen, verworfen, so bald sie ihrer Erwartung an der Stelle widerspricht, und dem einmal gefaßten Interesse Abbruch thut? Die scherzhaften Einmischungen mögen immerhin als eine Art von Zwischenspiel, zur Erholung von ernsthafteren Spannungen dienlich, angesehen werden, so lange man keine beßere Ansicht dafür zu finden weiß; aber im Gange der Hauptsache, in der Verknüpfung der Erfolge muß der Dichter, wo möglich, noch mehr Ueberlegenheit des Verstandes bewähren, als in der Darstellung der einzelnen geschilderten Charaktere und Lagen; sonst wäre er wie der Lenker eines Marionettenspiels, dem die Dräthe in Verwirrung gerathen sind, so daß nun die Puppen vermöge ihres Mechanismus ganz andre Bewegungen vornehmen, als er eigentlich wollte.

Einstimmig rühmen die englischen Kunstrichter am Shakspeare die Wahrheit und durchgeführte Bestimmtheit seiner Charakteristik, das eindringende Pathos, den komischen Witz. Ferner erheben sie die Schönheit und Erhabenheit einzelner Beschreibungen, Bilder und Ausdrücke. Dieß letzte ist die oberflächlichste und wohlfeilste Art von Kunstkritik. Johnson vergleicht denjenigen, der diesen Dichter durch Stellen, aus dem Zusammenhange gerißen, zu empfehlen gedächte, mit jenem Scholastiker bei'm Hierokles, der einen Ziegel als Probe eines Hauses herumwies. Und dennoch spricht er

selbst so wenig und so höchst unbefriedigend über das Ganze der Stücke. Man stelle nur seine kurzen Urtheile am Schluße eines jeden zusammen, und sehe, ob die Summe von Bewunderung herauskommt, die er selbst anfangs als den richtigen Maßstab für die Schätzung des Dichters angegeben. Ueberhaupt war es die herrschende Richtung der bisherigen Zeit, die sich auch in der Naturwißenschaft offenbarte, das Lebendige als eine bloße Anhäufung todter Theile zu zerlegen, zu vereinzeln was nur in der Verknüpfung besteht und außer ihr nicht begriffen werden kann, statt bis zum Centralpunkt hindurchzudringen und alle Theile als so viele Ausstrahlungen von daher zu betrachten. Deswegen ist nichts seltner, als ein Kunstrichter, der sich zur Ueberschauung eines umfaßenden Kunstwerkes zu erheben weiß. Shakspeares Compositionen sind eben wegen ihrer tiefen Absichtlichkeit dem Ungemach ausgesetzt gewesen, mißverstanden zu werden. Ueberdieß läßt jene prosaische Kritik die poetische Form allenfalls in den Einzelnheiten der Ausführung gelten; was aber den Plan der Stücke betrifft, da sucht sie nichts andres als den logischen Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen, oder eine einseitige triviale Moral als Nutzanwendung, und was sich hierauf nicht zurückführen läßt, erklärt sie für überflüßige oder gar störende Zuthaten. Nach solchen Grundsätzen müßte man in den griechischen Tragödien ebenfalls die meisten Chorgesänge wegstreichen, welche ja auch nichts zur Entwickelung der Handlung beitragen, sondern nur ein harmonisches Echo der vom Dichter bezweckten Eindrücke sind. Man verkennt hiebei ganz und gar die Rechte der Poesie und die Natur des romantischen Dramas, welches eben weil es pittoresk ist und sein soll, reichere Umgebungen und Contraposte für seine Hauptgruppen erfordert. In aller Kunst und Poesie,

vornehmlich aber in der romantischen, macht die Phantasie als eine unabhängige Seelenkraft, die sich nach eignen Gesetzen regiert, ihre Ansprüche geltend.

In einem schon vor einer Anzahl Jahre abgefaßten Versuch über Romeo und Julia (im ersten Bande der von mir und meinem Bruder herausgegebenen Charakteristiken und Kritiken) habe ich die sämmtlichen Auftritte nach der Reihe durchgegangen und die innere Nothwendigkeit eines jeden in Bezug auf das Ganze geprüft; ich habe gezeigt, warum gerade ein solcher Kreiß von Charakteren und Verhältnissen um die beiden Liebenden her gestellt sei; ich habe die Bedeutung des eingestreuten Scherzes erklärt, und den Gebrauch der hie und da erhöhten poetischen Farben gerechtfertigt. Aus allem diesem schien mir unwiderleglich hervorvorzugehen, daß man bis auf einige unverständlich gewordne oder dem heutigen Geschmack fremde Spiele des Witzes (Nachahmungen des damaligen Gesellschaftstones) nichts hinwegnehmen, nichts hinzufügen, nichts anders ordnen könne, ohne das vollendete Werk zu verstümmeln und zu entstellen. Ich wäre bereit, an allen Stücken Shakspeares aus seiner reiferen Zeit dasselbe zu unternehmen, allein dieß würde ein eignes Buch erfordern. Hier kann ich nur Weniges andeuten, seine großen Entwürfe nur mit flüchtigen Zügen nachzeichnen; doch muß ich zuvor noch von seinen hervorstechendsten Eigenschaften im Allgemeinen reden.

Shakspeares Menschenkenntniß ist zum Sprichworte geworden; seine Ueberlegenheit hierin ist so groß, daß man ihn mit Recht den Herzenskündiger genannt hat. Die Fertigkeit, auch die feineren unwillkürlichen Aeußerungen des Gemüths zu bemerken, und die durch Erfahrung und Nachdenken herausgebrachte Bedeutung dieser Zeichen mit Sicherheit an=

zugeben, macht den Menschen-Beobachter; der Scharfsinn, hieraus noch weiter zu schließen, und einzelne Angaben nach Gründen der Wahrscheinlichkeit zu einem bündigen Zusammenhange zu ordnen, den Menschenkenner. Die auszeichnende Eigenschaft des im Charakteristischen großen dramatischen Dichters ist etwas hievon noch ganz Verschiednes, das aber, wie man es nehmen will, entweder jene Fertigkeit und jenen Scharfsinn in sich faßt, oder beider überhebt. Es ist die Fähigkeit, sich so vollkommen in alle Arten zu sein, auch die fremdesten, zu versetzen, daß ihr Besitzer dadurch in den Stand gesetzt wird, als Bevollmächtigter der gesammten Menschheit, ohne besondre Instruktionen für den einzelnen Fall, im Namen eines Jeden zu handeln und zu reden. Es ist die Gewalt, die Geschöpfe seiner Einbildungskraft mit so selbständigem Nachdruck auszustatten, daß sie sich nachher nach allgemeinen Naturgesetzen in jedem Verhältniß entwickeln, und daß der Dichter an seinen Träumen gleichsam Erfahrungen anstellt, die eben so gültig sind, als die an wirklichen Gegenständen gemachten. Das Unbegreifliche und Unerlernbare dabei bleibt, daß die Personen scheinen müßen nichts um des Zuschauers willen zu sagen oder zu thun, und daß der Dichter dennoch durch die Darstellung selbst, ohne hinzugefügte Erklärung, die Gabe mittheilt, sie bis in's Innerste zu durchschauen. Deswegen hat Goethe sinnreich Shakspeares Menschen mit Uhren verglichen, die ein krystallenes Zifferblatt und Gehäuse haben, und indem sie wie andre Uhren richtig die Stunden weisen, zugleich das innere Getriebe wahrnehmen laßen, wodurch dieß bewerkstelligt wird.

Nichts ist dem Shakspeare jedoch fremder, als eine gewisse zergliedernde Darstellung, welche uns mühsam alle Beweggründe zuzählt, wodurch ein Mensch so oder anders

bestimmt wird. Dieses Motivieren, die Sucht mancher neueren Geschichtschreiber, immer weiter fortgesetzt, würde zuletzt alle Individualität aufheben, und den Charakter, der sich oft schon in der frühesten Kindheit entschieden kund giebt, aus lauter fremden Einflüßen zusammensetzen. Am Ende handelt ein Mensch doch so, weil er so ist. Und wie jeder ist, das offenbart uns Shakspeare auf das unmittelbarste: er fordert und erhält unsern Glauben auch für das Abweichende und Seltsame. Niemals hat es vielleicht ein so umfaßendes Talent für Charakteristik gegeben, als das seinige. Es erstreckt sich nicht nur über die verschiednen Stände, Geschlechter und Alter bis zur unmündigen Kindheit hinab, nicht nur handeln bei ihm der König und der Bettler, der Held und der Gauner, der Weise und der Narr, mit gleicher Wahrheit; nicht nur versetzt er sich in entfernte Zeitalter und zu fremden Nationen, schildert uns bei scheinbaren Verletzungen des Costums sehr treffend den Geist der alten Römer, der Franzosen in seiner Darstellung ihrer Kriege mit den Engländern, der Engländer selbst in einem großen Theil ihrer Geschichte, der südlichen Europäer (in dem ernsthaften Theil vieler Lustspiele), die damalige gebildete Gesellschaft und die Rauhheit und Barbarei einer nordischen Vorzeit; seine menschlichen Charaktere haben nicht nur eine solche Tiefe und Bestimmtheit, daß sie nicht unter Klassennamen zu faßen, ja überhaupt nicht durch Begriffe zu erschöpfen sind: nein, dieser Prometheus bildet nicht bloß Menschen, er öffnet die Pforten der magischen Geisterwelt, läßt Gespenster heraufsteigen, Hexen ihren wüsten Unfug treiben, bevölkert die Luft mit scherzenden Elfen oder Sylphen, und diese nur in der Einbildung lebenden Wesen haben eine solche Wahrheit, daß, wären sie auch mißgeborne Ungeheuer,

wie Caliban, er uns dennoch die bestimmende Ueberzeugung abnöthigt: gäbe es dergleichen, so würden sie sich so benehmen. Mit Einem Worte, so wie er die fruchtbarste kühnste Phantasie in das Reich der Natur hineinträgt, so trägt er auf der andern Seite die Natur in die jenseits des Wirklichen liegenden Regionen der Phantasie hinüber. Wir erstaunen über die vertrauliche Nähe des Außerordentlichen, Wunderbaren, ja Unerhötten.

Pope und Johnson scheinen sich seltsam zu widersprechen, wenn der erste sagt, alle Personen Shakspeares seien Individuen, der zweite, sie seien Gattungen. Indessen laßen sie sich vielleicht mit einander ausgleichen. Unstreitig ist Popes Ausdruck richtiger. Eine Charakteristik, die bloß Personification kahler Allgemeinbegriffe wäre, könnte weder sonderlich tief, noch sonderlich mannichfaltig sein. Die Namen der Gattungen und Arten sind ja bekanntlich nur Hülfsmittel für den Verstand, um die unendliche Mannichfaltigkeit der Natur in einer gewissen Ordnung aufzufaßen. Shakspeares ausführlich gezeichnete Personen haben unstreitig viele ganz individuelle Bestimmungen, aber zugleich eine nicht bloß für sie gültige Bedeutung: sie geben meistens eine ergründende Theorie ihrer hervorstechenden Eigenschaft an die Hand. Allein auch so berichtigt, leidet dieser Ausspruch seine Einschränkungen. Charakteristik ist nur ein Bestandtheil der dramatischen Kunst, und nicht die dramatische Poesie selbst. Es wäre höchst fehlerhaft, wenn der Dichter uns da auf überflüßige Charakterzüge aufmerksam machte, wo er ganz andre Eindrücke bezwecken soll. Sobald das Musikalische oder das Imaginative die Oberhand gewinnt, so tritt das Charakteristische nothwendig zurück. Viele Figuren Shakspeares tragen daher nur äußerliche Bezeichnungen an sich, bestimmt

durch die Stelle, die sie im Ganzen einnehmen: sie repräsentieren wie Nebenpersonen in einem öffentlichen Aufzug, auf deren Physiognomie man eben auch wenig zu achten pflegt; ihre feierliche Tracht und Verrichtung macht sie allein bedeutend. Shakspeares Boten z. B. sind meistens nur Boten, aber nicht gemeine, sondern dichterische Boten: die Botschaft, welche sie zu bringen haben, ist die Seele, die ihnen ihre Worte eingiebt. Auch andre Stimmen erheben sich bloß als melodische Klage oder Jubel, oder betrachtender Nachruf über das Vorgefallene; und in einem ernsten Drama ohne Chor wird dieß immer mehr oder weniger der Fall sein müßen, wenn es nicht prosaisch werden soll.

---

# Siebenundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Die Aechtheit des shakspeareschen Pathos wird gerechtfertigt. Wortspiele. Sittliche Schonung. Ironie. Vermischung des Komischen und Tragischen. Die Rolle des Narren. Shakspeares Sprache und Versbau.

Eben so wunderwürdig, wie in den Charakteren, ist Shakspeare in der Darstellung der Leidenschaft, dieß Wort im weitesten Umfange genommen, für jeden Seelenzustand, jede Stimmung, von der Gleichgültigkeit oder dem vertraulichen Scherz bis zur wildesten Wuth und Verzweiflung. Er giebt uns die Geschichte der Gemüther, er läßt uns in einem einzigen Wort eine ganze Reihe vorhergegangner Zustände entdecken. Seine Leidenschaften stehen nicht vom Anfange an gleich auf derselben Höhe, wie bei so vielen Trauerspieldichtern, die nach Lessings Ausdruck sich vortrefflich auf den Kanzleistil derselben verstehen. Meisterlich schildert er die allmäliche Steigerung vom ersten Entstehen an; „giebt", wie Lessing sagt, „ein lebendiges Gemälde aller der kleinsten „geheimsten Ränke, durch die sich ein Gefühl in unsre See- „len einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die es „darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen es jede

„andre Leidenschaft unter sich bringt, bis es der einzige „Tyrann unserer Begierden und Verabscheuungen wird.“ Unter allen Dichtern hat vielleicht nur er eigentliche Seelenkrankheiten, Schwermuth, Wahnsinn, Nachtwandeln, mit so unwidersprechlicher und allseitig bestimmter Wahrheit geschildert, daß der Arzt daran wie an einem wirklichen Falle seine Beobachtung bereichern kann.

Demungeachtet hat Johnson dem Shakspeare vorgeworfen, sein Pathos sei nicht immer rein von Affectation und Unnatur. Allerdings finden sich Stellen, vergleichungsweise indessen sehr wenige, wo seine Poesie aus dem wahren Dialog heraustritt, wo eine zu beflügelte Einbildungskraft, ein zu üppiger Witz ihm die völlige dramatische Entäußerung seiner selbst unmöglich gemacht haben. Diese ausgenommen, rührt jener Tadel wohl von einer phantasielosen Sinnesart her, der alles unnatürlich vorkommt, was nicht ihrer zahmen Nüchternheit gemäß ist. Deswegen hat man sich ein Ideal vom einfachen und natürlichen Pathos gemacht, das in bildlosen und durch nichts über das Alltägliche erhobnen Ausrufungen besteht. Allein die energischen Leidenschaften elektrisieren alle Geisteskräfte, und werden sich also in reichbegabten Naturen auch sinnreich und bildlich ausdrücken. Man hat oft bemerkt, der Aerger mache witzig; wie die Verzweiflung zuweilen in Lachen ausbricht, so könnte sie sich auch wohl durch antithetische Vergleichungen Luft machen.

Ferner hat man die Befugnisse der poetischen Form nicht gehörig erwogen. Shakspeare, der immer seiner Sache gewiß war, stark genug zu rühren, wenn er wollte, hat mitunter durch freiere Spiele die Eindrücke absichtlich gemäßigt, wo sie sonst zu schmerzlich geworden wären, und sogleich eine musikalische Linderung der Theilnahme angebracht. Ein

Zeitgenoße des Dichters, der Verfaßer des oben angeführten Gedichts, hat dieß zart gefühlt, indem er sagt:

> Yet so to temper passion, that our ears
> Take pleasure in their pain, and eyes in tears
> Both smile and weep.

Shakspeare hatte noch nicht so rohe Begriffe von seiner Kunst, wie manche Neuere zu haben scheinen, als ob der Dichter, wie der Bauer im Sprichwort, zweimal auf eine Stelle schlagen müßte. Ein alter Rhetor warnte vor allzu langem Verweilen bei Erregung des Mitleids, indem er sagte, nichts trockne so geschwind als Thränen, und Shakspeare handelte diesem sinnreichen Ausspruche gemäß, ohne ihn zu kennen. Die paradoxe Behauptung Johnsons, Shakspeare habe mehr Anlage zum Komischen, als zum Tragischen gehabt, und darum in diesem manchmal einen geschraubten Ton, verdient nicht, daß man gegen sie die großen tragischen Compositionen des Dichters anführe, welche an erschütternder Wirkung fast Alles, was man je auf der Bühne gesehen, hinter sich laßen; einzelne weit weniger berühmte Scenen würden dazu hinreichen. Was diesem Urtheile für viele Leser einen Schein der Wahrheit leihen könnte, sind die Wortspiele, welche bei'm Shakspeare nicht selten ernsten und erhabenen, auch eigentlich pathetischen Stellen eingemischt sind. Für die scherzhaften Wortspiele habe ich schon oben den Gesichtspunkt angegeben. Hier nur einige Bemerkungen über das Wortspiel überhaupt und dessen poetischen Gebrauch. Eine ergründende Untersuchung würde uns zu tief in Betrachtungen über das Wesen der Sprache und ihr Verhältniß zur Poesie, über den Reim u. s. w. hinein und von unserm Zwecke abführen. Eben so tief als der Ursprung der Poesie liegt im menschlichen Geiste die Forderung, die Sprache solle

die bezeichneten Gegenstände durch den Laut sinnlich darstellen. Da nun dieß in der Gestalt, wie sie uns überliefert worden, selten in einem merklichen Grade der Fall ist, so wirft sich eine lebhaft angeregte Einbildungskraft gern auf übereinstimmende Laute, die ein glücklicher Zufall darbietet, um solchergestalt in einem einzelnen Falle die verlorne Aehnlichkeit zwischen Wort und Sache wieder hervorzurufen. So z. B. suchte man häufig in dem, wiewohl zufällig ertheilten, Namen einer Person Beziehungen auf ihre Eigenschaften und Schicksale zu finden, man machte ihn geflißentlich zu einem sprechenden Namen. Die welche die Wortspiele als eine Erfindung verkünstelter Unnatur verschreien, verrathen nur ihre Unkunde. Gerade bei Kindern, so wie bei Nationen von den einfältigsten Sitten offenbart sich ein großer Hang dazu, weil bei ihnen die richtigen Begriffe über Ableitung und Stammverwandtschaft der Wörter noch nicht entwickelt sind, und also dieser Willkür nicht im Wege stehen. Im Homer finden sich verschiedne Wortspiele; die Bücher Mosis, das älteste schriftliche Denkmal der Urwelt, sind, wie bekannt, voll davon. Auf der andern Seite haben Dichter von sehr gebildetem Geschmack, wie Petrarca, oder Redner, wie Cicero, Wohlgefallen daran gefunden. Wer sich in Richard dem Zweiten an die rührenden Wortspiele des sterbenden Johann von Gaunt über seinen eignen Namen stößt, der erinnere sich an die ähnlichen des Ajax bei'm Sophokles. Es versteht sich, daß nicht alle Wortspiele, noch an jedem Orte zu billigen sind. Es kommt darauf an, ob die Stimmung ein solches Spiel der Phantasie zuläßt, und ob die Einfälle, Vergleichungen, Anspielungen, die ihnen zum Grunde liegen, inneren Gehalt haben. Doch darf man es wohl nicht zum Grundsatze machen, darnach zu urtheilen, wie der Gedanke

nach Wegschaffung des Gleichlauts sich ausnimmt, eben so wenig, als sich der Reiz gereimter Verse noch fühlen läßt, wenn man sie erst vom Reime entblößt hat. Die Gesetze des guten Geschmacks hierüber dürften auch nach der Beschaffenheit der Sprachen verschieden sein. In Sprachen, die eine große Menge Homonymen, d. h. völlig oder fast gleichlautende Wörter von ganz verschiedner Abstammung und Bedeutung haben, sind die Wortspiele beinahe schwerer zu vermeiden, als aufzusuchen. Man hat also gefürchtet, der leeren Witzelei Thür und Thor zu öffnen, wenn man sie nicht mit einem strengen Bann belegte. Daß Shakspeare eine so unüberwindliche und unmäßige Leidenschaft gehabt, mit Worten und Silben zu spielen, kann ich nicht finden. Es ist wahr, er macht manchmal einen verschwenderischen Gebrauch von dieser Figur; in andern Stücken hat er nur sparsam Wortspiele eingestreut, ja in einigen, z. B. im Macbeth, kommt, glaube ich, nicht ein einziges vor. Er wird also in Absicht auf den Gebrauch oder die Enthaltung davon, nach Maßgabe der Gegenstände und des verschiednen Stils der Behandlung, vermuthlich, wie in Allem, der Prüfung würdige Grundsätze befolgt haben.

Weit wichtiger ist der Vorwurf, Shakspeare beleidige das Gefühl durch unverhüllte Schilderung der ekelhaftesten moralischen Häßlichkeit, zerreiße schonungslos die Gemüther, und empöre selbst die Augen durch unerträglich gräßliche Schauspiele. Er hat in der That niemals die wilden blutdürstigen Leidenschaften mit einem gefälligen Aeußern überfirnißt, niemals die Bosheit mit einem falschen Schimmer von Seelengröße bekleidet, und dafür ist er in alle Wege zu loben. Ein paarmal hat er eigentliche Bösewichter geschildert, wie meisterhaft er aber dabei allzu peinlichen Ein-

drücken vorbeugt, wird sich am Jago und Richard dem Dritten zeigen laßen. Ich gestehe, daß die Lesung und noch mehr der Anblick von einigen seiner Stücke krankhaften Nerven nicht anzurathen steht, eben so wenig als die Eumeniden des Aeschylus: allein soll der Dichter, der einen bedeutenden, nur durch gewagte Mittel zu erreichenden Zweck vor Augen hat, auf diese Rücksicht nehmen? Darf unsre heutige Verzärtelung überhaupt zum Maßstabe dessen dienen, was die tragische Darstellung der menschlichen Natur bieten darf, so wird die Kunst sehr enge beschränkt werden, und alle großen Wirkungen werden ihr untersagt werden müßen. Wollen wir einen großen Zweck, so müßen wir auch die Mittel wollen, und unsre Nerven sollten sich schon einigermaßen schmerzliche Erschütterungen gefallen laßen, wenn unser Gemüth zur Entschädigung dafür erhoben und gestärkt wird. Die beständige Rücksicht auf ein kleinliches Geschlecht muß alle Kühnheit des Dichters lähmen. Glücklicher Weise für seine Kunst lebte Shakspeare in einem Zeitalter, das für edle und zarte Eindrücke sehr empfänglich, dem aber von einer kräftigen Vorzeit noch Festigkeit genug angeerbt war, um nicht vor allem Starken und Gewaltigen zaghaft zurückzubeben. Man hat Tragödien erlebt, deren Katastrophe die Ohnmacht einer verliebten Prinzessin ist; wenn Shakspeare zuweilen in das entgegengesetzte Aeußerste ausschweift, so ist es ein erhabner Fehler, aus der Fülle riesenhafter Kraft entsprungen. Und dieser tragische Titan, der den Himmel stürmt und die Welt aus ihren Angeln zu reißen droht, der, furchtbarer als Aeschylus, unser Haar emporsträubt, und unser Blut vor Schauder gerinnen macht, besaß zugleich die einschmeichelnden Lieblichkeiten der süßen Poesie, er tändelt kindlich mit der Liebe, und seine Lieder sind wie schmelzende Seufzer hinge-

athmet. Er verknüpft alles Hohe und Tiefe in seinem Dasein, und die fremdartigsten, ja scheinbar unvereinbarsten Eigenschaften bestehen in ihm friedlich neben einander. Die Geisterwelt und die Natur haben all ihre Schätze in ihn niedergelegt: an Kraft ein Halbgott, an Tiefblick ein Prophet, an überschauender Weisheit ein Schutzgeist höherer Art, läßt er sich zu den Menschen herab, als wüßte er nicht um seine Ueberlegenheit, und ist anspruchlos und unbefangen wie ein Kind.

Wenn die Zeichnung seiner Charaktere, jeden einzeln betrachtet, schon unübertrefflich fest und richtig ist, so übertrifft er sich selbst noch in ihrer Zusammenstellung und gegenseitigen Einwirkung. Dieß ist eigentlich der Gipfel der dramatischen Charakteristik: denn man kann einen Menschen niemals ganz abgesondert für sich nach seinem wahren Werth beurtheilen, man muß ihn in seinem Verhältniß zu andern sehen; und hier sind eben die meisten dramatischen Dichter mangelhaft. Shakspeare macht jede seiner Hauptpersonen zu einem Spiegel der übrigen, in welchem wir das entdecken, was uns nicht unmittelbar eröffnet werden konnte. Was bei Andern schon das Tiefste, ist bei ihm erst Oberfläche. Man wäre übel berathen, wenn man die Aeußerungen der Personen über sich selbst und Andre immer für bare Münze nähme. Die zweideutige Gesinnung fließt bei ihm, wie billig, von lobenswürdigen Grundsätzen über, und der Albernheit sind nicht selten weise Lehren in den Mund gelegt, um anzudeuten, wie wohlfeil dergleichen Gemeinplätze zu haben sind. Niemand hat so wie er den leisen Selbstbetrug geschildert, die halb selbstbewußte Heuchelei gegen sich, womit auch edle Gemüther die in der menschlichen Natur fast unvermeidliche Eindrängung selbstischer Triebfedern verkleiden. Diese geheime

Ironie der Charakteristik ist bewundernswürdig als ein Abgrund von Scharfsinn, aber dem Enthusiasmus thut sie wehe. Dahin kommt man also, wenn man das Unglück gehabt hat, die Menschheit zu durchschauen, und außer der traurigen Wahrheit, daß keine Tugend und Größe ganz rein und ächt sei, und dem gefährlichen Irrthum, als stände das Höchste zu erreichen, bleibt uns keine Wahl übrig. Hier spüre ich, während er die innigsten Rührungen erregt, in dem Dichter selbst eine gewisse Kälte, aber die eines überlegenen Geistes, der den Kreiß des menschlichen Daseins durchlaufen, und das Gefühl überlebt hat.

Die Ironie bezieht sich aber bei'm Shakspeare nicht bloß auf die einzelnen Charaktere, sondern häufig auf das Ganze der Handlung. Die meisten Dichter, welche menschliche Begebenheiten erzählend oder dramatisch schildern, nehmen Partei, und verlangen von den Lesern blinden Glauben für ihre Bemühungen zu erheben oder herabzusetzen. Je eifriger diese Rhetorik ist, desto leichter verfehlt sie ihren Zweck. Auf jeden Fall werden wir gewahr, daß wir die Sache nicht unmittelbar, sondern durch das Medium einer fremden Denkart erblicken. Wenn hingegen der Dichter zuweilen durch eine geschickte Wendung die weniger glänzende Kehrseite der Münze nach vorne dreht, so setzt er sich mit dem auserlesenen Kreiß der Einsichtsvollen unter seinen Lesern oder Zuschauern in ein verstohlnes Einverständniß; er zeigt ihnen, daß er ihre Einwendungen vorhergesehen und im voraus zugegeben habe; daß er nicht selbst in dem dargestellten Gegenstande befangen sei, sondern frei über ihm schwebe, und daß er den schönen, unwiderstehlich anziehenden Schein, den er selbst hervorgezaubert, wenn er anders wollte, unerbittlich vernichten könnte. Wo das eigentlich Tragische eintritt, hört

freilich alle Ironie auf; allein von dem eingestandnen Scherz der Komödie an bis dahin, wo die Unterwerfung sterblicher Wesen unter ein unvermeidliches Schicksal den strengen Ernst fordert, giebt es eine Menge menschlicher Verhältnisse, die allerdings, ohne die ewige Gränzscheidung zwischen Gut und Böse zu verwirren, mit Ironie betrachtet werden dürfen. Diesem Zweck dienen die komischen Personen und Auftritte, welche in Shakspeares meisten Stücken einer edlen und erhöhenden Darstellung romantischer Dichtungen oder historischer Vorfälle eingeflochten sind. Manchmal ist eine bestimmte Parodie des ernsthaften Theils darin nicht zu verkennen; andre Male ist der Zusammenhang loser und willkürlicher, um so mehr, je wunderbarer die Erfindung des Ganzen ist, je mehr es bloß zu einer leichten Gaukelei der Phantasie wird. Ueberall dienen die komischen Unterbrechungen dazu, zu verhüten, daß das Spiel sich nicht in ein Geschäft verwandle, dem Gemüth seine Heiterkeit zu bewahren, und jenen trüben schwunglosen Ernst abzuhalten, der sich so leicht im sentimentalen, jedoch nicht tragischen Schauspiele einschleicht. Gewiß wollte Shakspeare hiemit nicht, seiner beßern Einsicht entgegen, dem Geschmack der Menge willfahren: denn in verschiednen Stücken, und in beträchtlichen Theilen andrer, besonders wenn die Entwicklung herannaht, und die Gemüther daher mehr gespannt und für zerstreuende Unterhaltung nicht mehr empfänglich sind, hat er sich aller komischen Einmischungen enthalten. Auch lag ihm daran, daß die Lustigmacher keine bedeutendere Stelle einnehmen, als er ihnen angewiesen hatte: er eifert (in den Lehren Hamlets an den Schauspieler) nachdrücklich gegen das Extemporieren, womit sie ihre Rollen zu erweitern liebten. Johnson will die aus Ernst und Scherz gemischte Schauspielgattung dadurch rechtfertigen, daß in der

Wirklichkeit das Gemeine dicht neben dem Erhabenen zu stehen, daß Lustiges und Trauriges neben und nach einander vorzugehen pflegt. Allein daraus, daß sich beides so vorfindet, würde noch gar nicht folgen, die Kunst müße es ungesondert in ihre Darstellungen aufnehmen. Die Bemerkung ist übrigens richtig, und dieser Umstand giebt dem Dichter die Möglichkeit an die Hand so zu verfahren, weil ja im Schauspiel Alles nur nach Bedingungen theatralischer Wahrscheinlichkeit eintreten darf; aber die Vermischung so ungleichartiger und scheinbar streitender Bestandtheile in demselben Werk kann nur durch künstlerische Absichten wie die obenangeführten gerechtfertigt werden. In Shakspeares Dramen sind die komischen Scenen das Vorzimmer der Poesie, wo sich die Bedienten aufhalten; diese prosaischen Gesellen dürfen sich nicht so laut machen, daß das Gespräch im Sale selbst dadurch übertäubt würde: jedoch in den Zwischenzeiten, wo sich die idealische Gesellschaft zurückgezogen hat, verdienen sie schon belauscht zu werden; ihre dreisten Spöttereien, ihre anmaßenden Nachäffungen können über die Verhältnisse ihrer Herrschaften manchen Aufschluß gewähren.

Shakspeares komisches Talent ist eben so bewundernswürdig wie das, welches er im Pathetischen und Tragischen zeigt: es steht auf der gleichen Höhe, hat gleichen Umfang, gleiche Tiefe wie dieses; nur das Uebergewicht wollte ich jenem vorhin nicht einräumen. Er ist sehr erfindsam in komischen Lagen und Motiven: man wird schwerlich nachweisen können, woher er die seinigen genommen, da er hingegen in dem ernsten Theil seiner Dramen sich meistentheils an etwas Gegebnes anschließt. Seine komische Charakteristik ist eben so wahr, mannichfaltig und ergründend, als die ernsthafte. Er ist dabei so wenig zur Ueberladung geneigt, daß

man vielmehr sagen kann, manche seiner Züge seien fast zu fein für die Bühne, und können nur, durch einen großen Schauspieler geltend gemacht, von sehr gewitzigten Zuschauern ganz verstanden werden. Nicht nur viele Arten der Narrheit, sondern auch die bloße Dummheit hat er ungemein ergötzlich und unterhaltend zu machen gewußt. Noch eine besondre Gattung des Possenhaften findet sich in seinen Stücken, die uns willkürlicher angebracht scheint, sich aber auf Nachahmung einer wirklichen Sitte gründet. Dieß ist die Einführung des Lustigmachers, des Narren mit der Kappe und in scheckiger Tracht, auf Englisch clown genannt, der in verschiednen Lustspielen, jedoch bei weitem nicht in allen, unter den Trauerspielen allein im Lear vorkommt; meistens seinen Witz nur in Gesprächen mit den Hauptpersonen übt; zuweilen auch in die Handlung eingeflochten ist. Damals pflegten nicht nur die Fürsten Hofnarren zu halten, sondern in vielen vornehmen Familien hielt man unter der übrigen Dienerschaft einen solchen aufmunternden Hausgenoßen für ein gutes Gegenmittel gegen die Leerheit und Langeweile des täglichen Lebens, für eine willkommne Unterbrechung der hergebrachten Förmlichkeiten. Große Männer, selbst Geistliche, achteten es nicht unter ihrer Würde, sich von wichtigen Geschäften in der Unterhaltung ihres Narren zu erholen; der berühmte Thomas Morus hat sich mit dem seinigen zusammen von Holbein malen laßen. Shakspeare scheint eben vor dem Zeitpunkte gelebt zu haben, wo die Sitte abzukommen anfieng; in den nächsten englischen Lustspieldichtern nach ihm findet sich der clown nicht mehr. Man hat die Abschaffung der Narren als einen Beweis der Verfeinerung gerühmt, und unsre wackern Vorfahren bemitleidet, daß sie an groben Possen Geschmack finden können. Ich glaube aber

vielmehr, es wird an gescheidten Narren gefehlt haben, um die Stelle gehörig auszufüllen *); auf der andern Seite ist die Vernunft, bei aller Einbildung von sich selbst, zu zaghaft geworden, um eine so verwegne Ironie zu dulden: sie ist immer besorgt, der Mantel ihrer Gravität möchte aus seinen Falten kommen; und lieber als der Narrentheidung einen anerkannten Platz neben sich zu gönnen, hat sie unbewußter Weise die Rolle der Lächerlichkeit selbst übernommen, aber leider einer schwerfälligen und unerfreulichen Lächerlichkeit **). Es würde leicht sein, eine Sammlung vortrefflicher Einfälle und beißender Sarkasmen zu machen, die uns von bekannten Hofnarren aufbehalten sind. Ausgemacht ist es, daß sie den Fürsten häufig Wahrheiten sagten, die diese jetzt niemals zu hören bekommen ***). Shakspears Narren haben

---

*) Man sehe Hamlets Lobrede auf den Yorick. In Was ihr wollt sagt Viola:

Der Bursch ist klug genug, den Narrn zu spielen,
Und das geschickt thun, fordert ein'gen Witz.
Die Laune deren, über die er scherzt,
Die Zeiten und Personen muß er kennen,
Und wie der Falk auf jede Feder schießen,
Die ihm vor's Auge kommt. Dieß ist ein Handwerk
So voll von Arbeit als des Weisen Kunst.
Denn Thorheit, weislich angebracht, ist Witz,
Doch wozu ist des Weisen Thorheit nütz?

**) „Seit das bißchen Witz, was die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden ist, so macht das bißchen Narrheit, was weise „Leute besitzen, große Parade.“ Wie es euch gefällt, Erster Aufzug, zweite Scene.

***) Karl der Kühne von Burgund berühmte sich oft, wie man weiß, mit Hannibal, als dem größten Feldherrn aller Zeiten, wetteifern zu wollen. Nach der Niederlage bei Granson begleitete ihn sein Narr auf seiner eilfertigen Flucht, und rief aus: „Ach, gnädiger

meistens neben einiger Witzelei, die nicht ganz zu vermeiden steht, wenn man aus dem Witz ein Gewerbe macht, einen unvergleichlichen Humor, und endlich viel Verstand, genug, um eine ganze Schaar gewöhnlicher weiser Männer damit auszustatten.

Jetzt noch einiges über die Diction und den Versbau unsers Dichters. Seine Sprache ist hie und da etwas veraltet, jedoch im Ganzen weit weniger als die der meisten damaligen Schriftsteller, und dieß beweiset die Güte seiner Wahl. Die Prosa war noch wenig bearbeitet, weil die Gelehrten mehrentheils lateinisch schrieben: ein günstiger Umstand für den Dramatiker; denn was hat dieser mit der wißenschaftlichen Büchersprache zu schaffen? Die früheren englischen Dichter hatte er nicht nur gelesen, sondern studiert; übrigens aber griff er seine Sprache unmittelbar aus dem Leben auf, und dieses dialogische Element weiß er meisterlich mit dem höchsten poetischen Schwunge zu verschmelzen. Ich verstehe nicht was einige Kunstrichter mit dem Tadel wollen, Shakspeare sei oft ungrammatisch. Um diese Behauptung durchzuführen, müßten sie beweisen, daß ähnliche Wortfügungen bei seinen Zeitgenoßen niemals vorkommen, wovon man gerade das Gegentheil darthun kann. In keiner Sprache läßt sich Alles nach Grundsätzen bestimmen, Vieles bleibt dem eigensinnigen Sprachgebrauch überlaßen. Und daß sich dieser seitdem geändert, dafür wird man doch den Dichter nicht verantwortlich machen wollen? Die englische Sprache war damals noch nicht zu jener züchtigen Nüchternheit gelangt, die sich in ihrer neueren Litteratur, vielleicht zum

„Herr! die haben uns einmal behannibalt!“ Hätte der Herzog diesem warnenden Spotte Gehör gegeben, so hätte er nicht bald darauf ein so schmähliches Ende genommen.

Schaden der Originalität, festgesetzt hat. Wie ein kürzlich urbar gemachter Boden neben den fruchtbaren Sprößlingen manche Wucherpflanze hervortreibt, so finden sich auch in der damaligen poetischen Diction Ausschweifungen, jedoch aus der Fülle der Kraft entsprungene Ausschweifungen. Es sind noch Spuren von Unbeholfenheit, aber nirgends von mühseliger seelenloser Verkünstelung sichtbar. Im allgemeinen bleibt Shakspeares Schreibart noch jetzt ein unübertroffenes Vorbild sowohl im Starken und Erhabenen, als im Gefälligen und Zarten. Er hat in seiner Sphäre alle Mittel der Sprache erschöpft. Allem ist das Gepräge seines mächtigen Geistes aufgedrückt. Seine Bilder und Figuren haben in ihrer ungesuchten, ja unwillkürlichen Seltsamkeit oft eine ganz eigenthümliche Anmuth. Zuweilen wird er dunkel aus allzu großer Liebe zur gedrängtesten Kürze: aber es verlohnt sich schon der Mühe, über Shakspeares Zeilen zu grübeln.

Die Versart seiner sämmtlichen Schauspiele ist großentheils der zehn- oder eilfsilbige reimlose Jambe, der nur zuweilen mit Reimen untermischt ist, häufiger mit prosaischen Theilen abwechselt. Kein einziges Stück ist ganz in Prosa geschrieben, so wie denn auch denen, welche sich am meisten dem reinen Lustspiele nähern, immer etwas beigefügt ist, was sie in einem höhern Grade als es dieser Gattung eigen ist, poetisiert. Viele Auftritte sind ganz prosaisch, in andern wechseln prosaische und versificierte Reden. Dieß wird nur denen ein Uebelstand dünken, die gewohnt sind die Zeilen eines Schauspiels wie Soldaten zu betrachten, die bei einer Parade überein gekleidet und bewaffnet, in Reih und Glied aufziehen, so daß, wenn man einen oder ein paar gesehen, man sich tausende, als einander vollkommen ähnlich, vorstellen kann.

Shakspeare beobachtet im Gebrauch der Prosa und der Verse sehr feine Unterscheidungen nach dem Stande, noch mehr aber nach dem Charakter und der Gemüthsstimmung der Personen. Eine edle und über den gewöhnlichen Ton erhöhte Sprache paßt nur zu einer gewissen Anständigkeit der Sitten, die sowohl Laster als Tugenden überkleidet, und auch unter heftigen Leidenschaften nicht ganz verschwindet. Wie nun diese den höheren Ständen, wenn gleich nicht ausschließend, doch natürlicher Weise mehr eigen ist, als den geringen, so ist auch bei Shakspeare Würde und Vertraulichkeit der Rede, Poesie und Prosa, auf eben die Art unter die Personen vertheilt. Daher sprechen seine gemeinen Bürger, Bauern, Soldaten, Matrosen, Bedienten, hauptsächlich aber seine Narren und Possenreißer, fast ohne Ausnahme im Tone ihres wirklichen Lebens. Indessen offenbart sich innere Würde der Gesinnungen, wo sie sich immer finden mag, durch äußern Anstand, ohne daß es dazu durch Erziehung und Gewohnheit angekünstelter Zierlichkeiten bedürfte; jene ist ein allgemeines Recht der Menschen, der niedrigsten wie der höchsten, und so gilt auch bei Shakspeare die Rangordnung der Natur und der Sittlichkeit hierin mehr wie die bürgerliche. Auch läßt er nicht selten dieselben Personen zu verschiednen Zeiten die erhabenste und wieder die gemeinste Sprache führen, und diese Ungleichheit ist ebenfalls in der Wahrheit gegründet. Außerordentliche Lagen, die den Kopf lebhaft beschäftigen und mächtige Leidenschaften in's Spiel setzen, heben und spannen die Seele: sie rafft alle ihre Kräfte zusammen und zeigt, wie in ihrem ganzen Wirken, so auch in der Mittheilung durch Worte, einen ungewöhnlichen Nachdruck. Hingegen giebt es selbst für den größten Menschen Augenblicke des Nachlaßens, wo er die Würde seines Charakters bis auf

einen gewissen Grad in sorgloser Ungebundenheit vergißt. Um sich an den Scherzen Andrer zu belustigen oder selbst zu scherzen, was keinen Helden entehrt, ist sogar diese Stimmung nöthig. Man gehe zum Beispiel die Rolle des Hamlet durch. Welche kühne, kräftige Poesie spricht er, wenn er den Geist seines Vaters beschwört, sich selbst zu der blutigen That anspornt, seiner Mutter in die Seele donnert! Und wie steigt er in seinem Tone in das gemeine Leben hinab, wenn er mit Personen zu thun hat, mit denen er nach ihrer Würdigkeit nicht anders umgehen kann: wenn er den Polonius und die Höflinge zum besten hat, den Schauspieler unterrichtet, und sich auf die Späße des Todtengräbers einläßt. Unter allen ernsten Hauptcharakteren des Dichters ist keiner so reich, wie Hamlet, an Witz und Laune; darum bedient er sich auch unter allen am meisten des vertraulichen Stils. Andre verfallen gar nicht darein, entweder weil der Pomp des Ranges sie beständig umgiebt, oder weil ein gleichförmiger Ernst ihnen natürlich ist, oder endlich weil eine Leidenschaft, nicht von der niederdrückenden Art, wie Hamlets Kummer, sondern eine erweckende Leidenschaft sie das ganze Stück hindurch beherrscht. Ueberall ist die Wahl der einen oder der andern Form so schicklich und in der Natur der Sache so gegründet, daß ich behaupten möchte, sogar da, wo der Dichter eine Person in derselben Rede aus Prosa in Poesie, oder umgekehrt, übergehen läßt, würde man dieß nicht ohne die Gefahr, etwas zu verderben, abändern können. Der reimlose Jambe hat dabei den Vorzug, daß er sich herauf- und herab-stimmen läßt: er kann sich dem vertraulichen Gesprächston nahe anschmiegen, und macht niemals einen so schneidenden Abstich, wie z. B. der zwischen schlichter Prosa und gereimten Alexandrinern sein würde.

Shakspeares Jamben sind zuweilen ausgezeichnet harmonisch und volltönend, immer mannichfaltig und dem Inhalt angemeßen: bald eilen sie leicht beflügelt fort, bald treten sie mit gewichtigem Nachdruck auf. Niemals fallen sie aus dem dialogischen Gange, der auch in der fortgehenden Rede eines Einzelnen noch gespürt werden muß, außer wenn sie in's Lyrische übergeht. Sie sind ein vollkommnes Muster vom dramatischen Gebrauch dieser Versart, die in der englischen Sprache seit Milton auch für die epische Gattung gedient, aber darin eine ganz andre Wendung genommen hat. Selbst die Unebenheiten in Shakspeares Versbau sind ausdrucksvoll; ein abgebrochner Vers oder ein plötzlich wechselnder Rhythmus trifft mit dem Stocken des Gedankenganges oder dem Eintritt einer andern Gemüthsregung zusammen. Zum Beweise, daß er die mechanische Regel absichtlich verletzte, in der Ueberzeugung, eine allzu symmetrische Versification tauge nicht für das Schauspiel und werde auf der Bühne leicht einschläfernd, sind gerade seine früheren Stücke am fließendsten versificiert, und in den späteren, wo er doch durch Uebung eine größere Fertigkeit erlangt haben mußte, finden sich die stärksten Abweichungen vom geregelten Gange des Verses. Dieser diente ihm nur dazu, die poetische Erhöhung hörbar zu machen, behauptete daneben aber die größtmögliche Freiheit.

Die Rücksichten oder Leitungen des Gefühls, wonach er sich bei'm Gebrauch des Reimes richtete, laßen sich fast eben so bestimmt angeben. Nicht selten schließen Auftritte oder auch einzelne Reden mit einigen gereimten Zeilen, um den Abschnitt stärker zu bezeichnen und ihm mehr Rundung zu geben. Dieß ist von späteren englischen Trauerspieldichtern verkehrt nachgeahmt worden: sie erheben den Ton so

plötzlich in den Reimzeilen, als ob die Person auf einmal eine andre Sprache zu reden anfienge. Den Schauspielern war dieß willkommen, als ein Signal zum Klatschen bei ihrem Abgange. Beim Shakspeare hingegen sind die Uebergänge gelinde gehalten: aller Wechsel der Formen stellt sich unmerklich und wie von selbst ein. Ferner pflegt er eine Reihe sinnreicher und antithetischer Sprüche gern durch den Reim zu heben. Fortgehend gereimt findet man andre Stellen, wo Feierlichkeit und theatralischer Pomp angemeßen war, wie die sogenannte Maske *) im Sturm und das im Hamlet aufgeführte Schauspiel. In andern Stücken, z. B. dem Sommernachtstraum und Romeo und Julia räumte er dem Reim einen beträchtlichen Antheil ein, weil er ihnen ein blühendes Kolorit geben wollte, oder weil die Personen in einer musikalischen Stimmung reden, wie bei Liebesklagen und Liebeswerbungen. Hiebei hat er sogar gereimte Strophen angebracht, die sich der in England damals üblichen Form des Sonettes nähern. Malones Behauptung, Shakspeare habe in seiner Jugend den Reim geliebt, ihn späterhin aber verworfen, wird durch seine eigne Zeitangabe von den Werken des Dichters widerlegt. In einigen der frühesten, z. B. dem zweiten und dritten Theil Heinrichs des Sechsten, kommen fast gar keine Reime vor; in seinem angeblich letzten Stücke Was ihr wollt und im Macbeth, der ausgemacht erst unter König Jakobs Regierung gedichtet worden, findet sich eine nicht unbeträchtliche Anzahl. Bis in die Nebensachen der Form handelte Shakspeare nicht nach Laune und Zufall, sondern bestimmte sich wie ein ächter Künstler nach innern

*) Ueber diese Schauspielgattung werde ich bei Gelegenheit Ben Johnsons einige Worte sagen.

Gründen. Dieß ließe sich auch an den seltner vorkommenden Versarten, z. B. den sieben- und acht-silbigen gereimten Versen zeigen, wenn wir nicht fürchteten, zu sehr auf bloß technische Entwickelungen einzugehen.

Die Behandlung der gereimten Verse, und somit das Urtheil über Wohllaut und Zierlichkeit darin, hat sich in England seit zwei Jahrhunderten weit mehr verändert als die der reimlosen Jamben. In jenen sind Dryden und Pope Muster geworden; diese Schriftsteller haben ihnen die vollkommenste Glätte ertheilt, sie aber dafür auch an eine wohlklingende Einförmigkeit gefeßelt. Ein Ausländer, dem Veraltet und Neu gleich gilt, kann vielleicht die Vorzüge der älteren Weise unbefangner fühlen. Gewiß ist es, daß die heutige Bearbeitung der gereimten Verse, wegen allzu großer Gebundenheit der Couplets, für das Drama nicht taugt. Man muß was Shakspeare hierin geleistet, nicht nach einer später aufgekommenen Mode, sondern durch Vergleichung mit seinen Zeitgenoßen, etwa mit Spenser, schätzen. Dieß wird ohne Zweifel zu seinem Vortheil ausschlagen. Spenser ist oft gedehnt; Shakspeare, wiewohl zuweilen hart, doch immer kurz und bündig. Der Reim hat ihn weit häufiger dazu gebracht, etwas Nöthiges auszulaßen, als etwas Ueberflüßiges einzuschalten. Doch sind viele seiner gereimten Zeilen noch jetzt untadelig, sinnreich mit anmuthiger Leichtigkeit und blühend ohne falschen Schimmer. Die eingestreuten Lieder (des Dichters eigne nämlich) sind meistens süße kleine Spiele und ganz Gesang; man hört in Gedanken eine Melodie dazu, während man sie bloß lieset.

Die sämmtlichen Hervorbringungen Shakspeares tragen das unverkennbare Gepräge seines originalen Genius, aber niemand ist weiter entfernt davon als er, eine durch Ange-

wöhnung und persönliche Einseitigkeit entstandne Manier zu haben. Vielmehr ist er in Absicht auf Verschiedenheit des Tons und der Farbe nach Beschaffenheit der Gegenstände ein wahrer Proteus. Jede seiner Dichtungen ist wie eine abgeschloßne Welt, die sich in ihrer eignen Sphäre bewegt. Es sind Kunstwerke, in einem durchgeführten Stil gearbeitet, worin sich die Freiheit und besonnene Wahl ihres Urhebers offenbart. Wenn die Durchbildung eines Werkes bis in seine kleinsten Theile nach einer Hauptidee, die Herrschaft des beseelenden Geistes über alle Mittel der Ausführung, Korrektheit zu heißen verdient, (und dieß ist außer der Grammatik wohl der einzige gültige Sinn des Wortes) so darf man Shakspearen nach Zuerkennung aller höheren Eigenschaften, welche Bewunderung fordern, in den meisten Fällen auch den Namen eines korrekten Dichters nicht versagen.

---

# Achtundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares: der Lustspiele: Die beiden Edelleute von Verona, Das Lustspiel der Irrungen, Die gezähmte böse Sieben, Verlorne Liebesmüh, Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um Nichts, Gleiches mit Gleichem, Der Kaufmann von Venedig, Wie es euch gefällt.

Es würde sehr belehrend sein, einen Künstler, der zugleich der Stifter und Vollender seiner Kunst war, Schritt vor Schritt auf seiner Laufbahn zu begleiten, und seine Werke nach der Zeitordnung durchzugehen. Allein bis auf wenige feste Punkte, die man endlich gewonnen, fehlt es hiezu an den nöthigen Angaben. Der fleißige Malone hat zwar einen Versuch gemacht, Shakspeares Schauspiele chronologisch zu ordnen, den er aber selbst nur für hypothetisch ausgiebt, und der unter andern schon deswegen nicht recht gelingen konnte, weil er von seiner Untersuchung eine beträchtliche Anzahl Stücke ausschließt, welche dem Dichter zugeschrieben worden sind, nur von den Herausgebern seit Rowe als unächt verworfen werden, welche aber meines Bedünkens großentheils wirklich von ihm herrühren *).

*) Wäre dieses Buch zunächst für ein englisches Publikum bestimmt, so würde ich ein solches Urtheil im Widerspruch mit der

Das Beste wird also sein, die Schauspiele zu leichterer Uebersicht nach den Gattungen zu ordnen. Freilich ist dieß nur ein Nothbehelf: mehrere Kunstrichter haben eingesehen, daß Shakspeares Stücke im Grunde alle zu derselben Gattung gehören, wiewohl bald dieser, bald jener Bestandtheil, das Musikalische oder das Charakteristische, die Erfindung des Wunderbaren oder die Nachahmung des Wirklichen, das Pathetische oder das Komische, Ernst oder Ironie, in der Mischung vorwaltet. Shakspeare selbst macht sich, wie es scheint, über die kleinliche Bemühung mancher Kritiker lustig, Abtheilungen und Unterabtheilungen der Gattungen zu entdecken, und das Gesonderte ängstlich einzuzäunen, wenn der pedantische Polonius im Hamlet die Schauspieler empfiehlt, weil sie Alles aufzuführen verstehen, „Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoral-Komödie, Historiko-Pastorale, Tragiko-Historie, Tragiko-Komiko-Historiko-Pastorale, u. s. w.“ Ein andermal scherzt er über die bloß von dem unglücklichen Ausgange hergenommene Bestimmung des Tragischen:

Und tragisch ist es auch, mein gnäd'ger Fürst,
Denn Pyramus bringt selbst darin sich um.

Indessen kann man doch die Eintheilung in Lustspiele, Trauerspiele und historische Schauspiele nach dem gewöhnlichen

---

angenommenen Meinung nicht hinstellen, ohne es mit Gründen zu belegen. Doch die Erörterung ist zu weitläuftig, und bleibt einer besondern Schrift vorbehalten. Ueberdieß steht mir, während ich die letzte Hand an meine Vorlesungen lege, keine andre englische Büchersammlung als meine eigne zum Gebrauch offen. Diese würde ich zu diesem Zwecke vervollständigt haben, wenn nicht die Hemmung des Verkehrs mit England es unmöglich machte, sich englische Bücher außer den ganz gewöhnlichen zu verschaffen. Ich muß also in diesem Punkte um Nachsicht bitten, und will in einem Anhang zu dieser Vorlesung nur Einiges vorläufig erinnern.

Sprachgebrauch einigermaßen festhalten, wenn man nur die Uebergänge und Verwandtschaften nicht aus der Acht läßt. Der Inhalt der Lustspiele ist großentheils aus Novellen entlehnt: es sind romantische Liebesgeschichtchen; keines davon spielt ganz in bürgerlichen oder häuslichen Verhältnissen. Alle haben dichterischen Schmuck, einige gehen in's Wunderbare oder in's Pathetische über. An diese schließen sich unmittelbar zwei der ausgezeichnetsten Trauerspiele an, Romeo und Julia, und Othello: beides wahre Novellen, und nach denselben Grundsätzen bearbeitet. In manchen historischen Schauspielen nehmen die komischen Charaktere und Auftritte einen beträchtlichen Raum ein; andre sind durchaus ernsthaft und laßen einen tragischen Haupteindruck zurück. Das wesentliche Kennzeichen, das sie unterscheidet, ist, daß die Verwickelung darin sich auf ein poetisches und nationales Interesse bezieht. Dieß ist nicht so der Fall im Hamlet, Lear und Macbeth, und deswegen rechnen wir diese Trauerspiele nicht zu den historischen Stücken, wiewohl das erste sich auf eine alte nordische, das zweite auf eine einheimische Sage gründet, und Macbeth schon in die nicht mehr fabelhafte Epoche der schottischen Geschichte fällt.

Unter den Lustspielen tragen die beiden Edelleute von Verona, die gezähmte böse Sieben, und das Lustspiel der Irrungen manche Spuren einer frühen Entstehung an sich. Die beiden Edelleute von Verona schildern den Wankelmuth der Liebe und ihre Treulosigkeit gegen die Freundschaft mit gefälligen Zügen, aber mit einer gewissen Oberflächlichkeit, fast möchte man sagen, mit eben dem Leichtsinn, den eine schnell entflammte und schnell wieder aufgegebene Leidenschaft im Gemüth voraussetzt. Dem Treulosen wird am Ende für seine zweideutige Reue von seiner ersten Geliebten ohne

Schwierigkeit verziehen; für die ernsthaftesten Vorfälle, die vorgehabte Entführung und unternommene Flucht einer Fürstentochter, die Gefangennehmung ihres Vaters zugleich mit ihr selbst durch eine Räuberbande, deren Hauptmann der eine der beiden Edelleute, der verrathne und verbannte Freund, gezwungener Weise geworden ist: für alles dieß wird geschwind eine friedliche Lösung gefunden. Es ist, als ob sich der Lauf der Welt nach einer flüchtigen Jugendgrille, Liebe genannt, fügen müßte. Julia, die ihren wankelmüthigen Geliebten unerkannt als Edelknabe begleitet, ist gleichsam eine leicht angelegte Skizze von den zarten weiblichen Gestalten, einer Viola und Imogen, die in späteren Stücken Shakspeares unter ähnlicher Verkleidung auf Liebesabenteuer ausgehen, und denen ihre gewagte Lage bei der jungfräulichsten Sittsamkeit einen ganz eignen Reiz giebt.

Das Lustspiel der Irrungen ist der Stoff der Menächmen des Plautus, ganz umgearbeitet und mit neuen Verwickelungen bereichert: unter Shakspeares Werken das einzige Beispiel einer Nachahmung oder Entlehnung aus den Alten. Den beiden gleichnamigen Zwillingsbrüdern sind zwei Sklaven beigegeben, ebenfalls Zwillinge, ununterscheidbar ähnlich und denselben Namen führend. Die Unwahrscheinlichkeit wird dadurch verdoppelt: aber wenn man einmal die erste, schon an's Unglaubliche gränzende, zugegeben hat, so wird man um die zweite nicht handeln; und soll der Zuschauer durch bloße Verwirrungen unterhalten werden, so können sie sich nicht bunt genug kreuzen. Es versteht sich, daß in dergleichen Stücken, um ihnen wenigstens eine sinnliche Wahrheit zu geben, die Rollen, welche das Mißverständniß verursachen, immer mit Masken gespielt werden sollten, und so wird es auch der Dichter beobachtet haben. Ich kann dem Tadel

nicht beistimmen, die Aufklärung sei zu lange hinausgeschoben: so lange sich noch Neuheit und Steigerung in den verwirrenden Zufällen bemerken läßt, hat man keine Ermüdung zu besorgen. Und dieß ist hier wirklich der Fall: es geht so weit, daß der eine der beiden Brüder erst für Schulden verhaftet, dann als ein Verrückter eingesperrt wird, und der andre sich vor einem Angriffe auf sein Leben an einen geheiligten Zufluchtsort retten muß. Ohne allerlei Gemeinheiten, Schimpfreden und Schlägereien, kann es bei diesem Gegenstande nicht abgehen; Shakspeare hat ihn aber auf alle Weise zu adeln gesucht. Ein paar Scenen der Eifersucht und Liebe unterbrechen die Verwirrungen, die bloß der äußere Sinn verursacht. Die Wiedererkennung wird dadurch feierlicher gemacht, daß der Fürst dabei den Vorsitz führt, und daß die noch lebenden und lange getrennten Eltern der Zwillingsbrüder zugleich wieder vereinigt werden. Die Exposition, wodurch der Zuschauer im voraus unterrichtet sein muß, während die handelnden Personen in der Unwißenheit befangen sind, und die Plautus kunstlos in einen Prolog verlegt, ist hier, meisterlich motiviert, in einer rührenden Erzählung des Vaters angebracht. Kurz, dieß dürften leicht die besten von allen geschriebenen oder möglichen Menächmen sein, und wenn das Stück an Werth gegen andre Stücke Shakspeares zurücksteht, so ist es wohl nur weil sich aus dem Stoffe nicht mehr machen ließ.

Die gezähmte böse Sieben hat den Anstrich eines italiänischen Lustspiels, wie denn auch bei dem Liebeshandel, welcher der Hauptsache zur Unterlage und Umgebung dient, ein Stück des Ariost mittelbar oder unmittelbar benutzt ist. Leicht skizzierte Charaktere und Leidenschaften; eine ohne mühsame Anstalten eingeleitete und in ihrem raschen Gange durch

Bedenklichkeiten keiner Art gehemmte Intrigue; nur in der Art wie Petruchio Katharinen, die er, wiewohl zuvor gewarnt, auf seine Gefahr heiratet, zahm zu machen weiß, ist der charakteristische Gehalt und die eigenthümliche Laune des Engländers sichtbar. Die Farben sind etwas stark aufgetragen, aber mit gutem Grunde. Daß der Trotz eines wilden jungen Mädchens, im Widerspruch mit den Reizen ihres Geschlechtes, und weder durch körperliche noch Seelenstärke unterstützt, dem noch ungeschliffneren und grillenhafteren Eigensinn eines Mannes, den dieser nur verstellter Weise annimmt, bald weichen muß: eine solche Lehre kann auf der Schaubühne nicht anders, als mit der handgreiflichen Deutlichkeit eines Sprichworts, vorgetragen werden.

Noch merkwürdiger als das Stück selbst ist das Vorspiel: der betrunkne Keßelflicker, der im Schlaf aufgehoben und in einen Pallast gebracht wird, wo man ihn glauben macht, er sei ein Edelmann. Die Erfindung ist wohl nicht von Shakspeare. Holberg hat denselben Stoff gründlich und mit unnachahmlicher Wahrheit bearbeitet; allein er hat ihn in fünf Aufzüge ausgesponnen, wozu der Gehalt schwerlich hinreicht. Vermuthlich hat er nicht aus dem englischen Dramatiker geschöpft, sondern ebenfalls wie jener einen volksmäßigen Schwank benutzt. Es giebt dergleichen komische Motive, die sehr alt sind, ohne je veralten zu können. Shakspeare zeigt sich dabei, wie immer, als einen vornehmen Dichter: Alles ist nur leicht angedeutet, aber an Zierlichkeit und feiner Mäßigung dürfte er schwer zu übertreffen sein. Auch hat er die Ironie nicht übersehen, die sich natürlich darbietet, daß der große Herr, den Müßiggang und Langeweile dahin bringt, einen armen Schlucker zu mystificieren, von seiner Lage eben keinen beßern Gebrauch zu machen

weiß, als dieser, der alle Augenblicke in seine pöbelhaften Angewöhnungen zurückfällt. Es fehlt, ich weiß nicht durch welchen Zufall, die letzte Hälfte dieses Vorspiels, nämlich wie der Keßelflicker in seiner neuen Herrlichkeit sich wiederum von Sinnen trinkt, und im Schlafe in seinen bettelhaften Zustand zurückversetzt wird. Dieß sollte am Schluße des größeren Stückes folgen. Die Zwischenreden, womit der Keßelflicker das vor ihm aufgeführte Lustspiel unterbricht, mochten improvisiert werden, aber es ist nicht glaublich, daß Shakspeare den augenblicklichen Eingebungen der Schauspieler, auf die er nicht viel hielt, die Vollendung eines so sorgfältig angefangnen, wiewohl kleinen Werkes überlaßen haben sollte. Uebrigens hängt das Vorspiel nur dadurch mit dem Stücke zusammen, daß es zu dem neuen Leben des vermeinten Edelmanns gehört, auf seinem Schloß wandernde Komödianten vor sich spielen zu laßen. Diese Erfindung, belustigende Zuschauer auf der Bühne mitaufzuführen, ist von spätern englischen Dichtern sehr witzig gebraucht worden.

Verlorne Liebesmüh wird auch zu den Jugendstücken gezählt. Es ist eine muthwillige Gaukelei, ein ganzes Füllhorn der muntersten Scherze ist darin ausgeschüttet. Jugendlichkeit ist allerdings in dem üppigen Ueberfluß der Ausführung sichtbar: die ununterbrochene Folge der Wortspiele und Einfälle jeder Art läßt den Zuschauer kaum zu Athem kommen; die Funken des Witzes sprühen, so, daß sie ein wahres Feuerwerk bilden, und der Dialog gleicht großentheils den raschen Unterredungen, womit vorübergehende Masken im Carnaval einander necken. Ein junger König von Navarra hat ein Gelübde gethan, mit dreien seiner Hofleute in strenger Eingezogenheit sich auf drei Jahre dem Studium der Weisheit zu widmen; er hat zu dem Ende alle weibliche

Gesellschaft vom Hofe verbannt, und den Umgang mit Frauen hoch verpönt. Aber kaum hat er dieß in einer pomphaften Rede, der größten Heldenthaten würdig, angekündigt, so kommt die Tochter des Königs von Frankreich an seinen Hof, um im Namen ihres bettlägerigen alten Vaters eine verpfändete Provinz zurückzufordern. Er ist genöthigt ihr Audienz zu geben, verliebt sich sogleich in sie, und seinen Gefährten, die dabei ältere Bekanntschaften mit den Hofdamen der Prinzessin erneuern, geht es ihrerseits nicht beßer. Alle sind schon im Herzen bundbrüchig, ohne von einander zu wißen: sie belauschen sich nach der Reihe, wie jeder dem einsamen Walde ein Gedicht voll Liebespein anvertraut; jeder schilt und meistert den später gekommenen, zuletzt tritt Biron, vom Anfange an der Spötter unter ihnen, hervor, und beschämt den König und die beiden Andern, bis auch ihn ein entdeckter Liebesbrief zu Schanden macht. Er hilft sich und ihnen heraus, indem er die Thorheit des gebrochnen Gelübdes schildert, und mit einer herrlichen Lobrede auf die Frauen sie zu den Fahnen der Liebe schwören heißt. Diese Scene ist unvergleichlich angelegt und der Gipfel des Ganzen. Wie sie nachher ihre Liebeswerbung in einer Verkleidung mündlich anbringen, und von den ebenfalls verkleideten Damen irre geleitet und zum besten gehabt werden: dieß ist vielleicht etwas zu lang ausgesponnen. Auch könnte man finden, der Dichter falle aus dem Tone, da er plötzlich den Tod des Königs von Frankreich melden läßt, und die Prinzessin nun die ernsthaften Anträge des jungen Fürsten bis nach Verlauf ihrer Trauerzeit und einer ihm für seinen Leichtsinn aufgelegten Buße ablehnt. Allein aus der Neckerei, die in dem ganzen Stücke herrscht, ließ sich kaum ein befriedigender Schluß entwickeln: die Personen können nur durch

eine fremde Einwirkung nach dem Rausche der Ausgelaßenheit wieder nüchtern werden. Die grotesken Figuren, welche dazwischen zur Belustigung dienen, ein prahlhafter phantastischer Spanier, Don Armado, ein paar Schulpedanten und ein Bauertölpel, sind Geschöpfe einer grillenhaften Einbildungskraft, und recht zu Zielscheiben für den Witz einer muntern Gesellschaft geschaffen.

Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um Nichts, Gleiches mit Gleichem und der Kaufmann von Venedig haben darin Verwandtschaft mit einander, daß neben der Hauptverwickelung, die sich auf wichtige, für Glück und Unglück des Lebens entscheidende Verhältnisse bezieht, und das sittliche Gefühl stark in Anspruch nimmt, immer mit gewandter Kunst für aufheiternde Beimischungen gesorgt ist. Nicht als ob der Dichter jenen Eindrücken nicht ihr volles Recht widerfahren ließe: er fügt ihnen nur durch Unterhaltung der Einbildungskraft und des Verstandes das gehörige Gegengewicht bei. Er stattet die Geschichte mit allen den einzelnen Zügen aus, die ihr das Ansehen einer wirklich geschehenen, wiewohl außerordentlichen Thatsache geben. Aber er verfällt nie in den weinerlichen Ton des empfindsamen Dramas, noch in die Peinlichkeit jener Schauspiele mit einer moralischen Richtung, die eigentlich nur dramatisierte Strafpredigten sind. Mitleiden, Aengstigung und Unwillen werden nur drückend durch allzu langes Verweilen dabei, und durch ausschließende Beschränkung darauf in der Gesammtheit eines Werkes. Shakspeare führt uns immer aus der Engigkeit der geselligen Einrichtungen oder Anmaßungen, womit die Menschen einander Licht und Luft verbauen, in's Freie hinaus, ehe wir noch selbst das Bedürfniß gewahr werden.

Ende gut Alles gut, ist die bekannte Geschichte eines

jungen Mädchens, die weit über ihren Stand liebt. Sie erwirbt ihren Geliebten als Gatten von der Hand des Königs, zur Belohnung dafür, daß sie ihn durch ein ererbtes Arkanum ihres Vaters, eines berühmten Arztes, von einer schon aufgegebenen langwierigen Krankheit geheilt hat. Der junge Mann verschmäht ihre Sittsamkeit und Schönheit, vollzieht die Ehe nur zum Schein, und rettet sich in die Gefahren des Krieges vor einem häuslichen Glück, das seinen Stolz beleidigt. Durch treue Beharrlichkeit und einen unschuldigen Betrug erfüllt sie die unmöglich scheinenden Bedingungen, unter denen sie der Graf als Gemahlin anzuerkennen versprochen. Die Liebe erscheint hier in demüthiger Gestalt: sie wirbt von der weiblichen Seite, gegen die Vorurtheile der Geburt, und ohne die Beistimmung gegenseitiger Neigung abzuwarten. Aber sobald Helena mit dem Grafen durch ein heiliges, wiewohl von ihm nur als eine lästige Feßel betrachtetes Band verbunden ist, wird ihr Irrthum ihre Tugend. Sie rührt durch stilles Dulden: ihr schönster Augenblick ist, wie sie sich selbst als die Verfolgerin ihres harten Gemahles anklagt, und unter dem Vorwande einer büßenden Pilgerfahrt das Haus ihrer Schwiegermutter heimlich verläßt. Johnson erklärt seine herzliche Abneigung gegen den Grafen Bertram, und ereifert sich, daß er am Ende ohne andre Strafe, als eine vorübergehende Beschämung, davon kommt, ja, durch den unverdienten Besitz einer tugendhaften Gattin belohnt wird. Aber hat Shakspeare den Eindruck seines gefühllosen Stolzes und seiner leichtsinnigen Verderbtheit irgend mildern wollen? Bloß mit kriegerischer Auszeichnung stattet er ihn aus. Und schildert der Dichter nicht den wahren Weltlauf, nach welchem den Männern ihr Unrecht gegen die Frauen eben nicht hoch angerechnet wird,

wenn sie nur das zu behaupten wißen, worein man die Ehre ihres Geschlechtes setzt? Bertrams einzige Entschuldigung ist, daß der König in einer Sache, die zu den persönlichsten Rechten gehört, der Wahl einer Gattin, sich allerdings einen Machtspruch gegen ihn erlaubt hat. Uebrigens soll diese Geschichte eben zeigen, sowie die von der Griseldis und mehrere ähnliche, wie weibliche Treue und Ergebenheit den Mißbrauch der männlichen Obergewalt überwindet; andre Novellen und Fabliaux sind dagegen als wahre Satiren auf den Wankelmuth und die Schlauheit der Frauen gemeint. Das Alter ist in diesem Schauspiele mit besondrer Gunst geschildert: der schlichte Biedersinn des Königs, die aufbrausende Gutmüthigkeit des alten Lafeu, die mütterliche Nachsicht der Gräfin mit Helenas Liebe zu ihrem Sohne, beeifern sich gleichsam um die Wette, den Uebermuth des jungen Grafen wieder gut zu machen. Der Stil des Ganzen ist mehr spruchreich als bilderreich: glänzende Farben der Phantasie wären bei diesem Gegenstande nicht angebracht gewesen. An den Stellen, wo die demüthigende Verstoßung der armen Helena am schmerzlichsten auffällt, tritt zur Zerstreuung der Zuschauer der prahlhafte Feigling Parolles ein. Die Mystification, wodurch seine angemaßte Tapferkeit und zugleich seine unverschämt böse Zunge entlarvt wird, gehört zu den besten komischen Auftritten, die je ersonnen worden: Stoff genug zu einem vortrefflichen Lustspiel, wenn Shakspeare nicht immer bis zur Verschwendung reich wäre. Falstaff hat den Parolles verdunkelt, sonst würde er unter den komischen Charakteren des Dichters berühmter sein.

Der Hauptknoten in Viel Lärmen um Nichts ist derselbe wie in der Geschichte vom Ariodant und der Ginevra bei'm Ariost; die Nebenumstände und die Entwicklung sind

freilich sehr verschieden. Es ist ein großer Theaterstreich, im ächten und zu billigenden Sinne, wie die unschuldige Hero vor dem Altar, im Augenblick der Vermählung, im Angesicht ihrer Familie und vieler Zeugen, durch die ehrenrührigsten, jedoch mit einem großen Schein der Wahrheit bekleideten Beschuldigungen zu Schanden gemacht wird. Der Eindruck wäre tragisch zu nennen, wenn ihn Shakspeare nicht, um den glücklichen Ausgang vorzubereiten, mit Fleiß gemäßigt hätte. Die Entdeckung des gegen Hero angestifteten Bubenstücks ist schon zuvor begonnen, obgleich den Personen, denen daran liegt, noch unbekannt; und der Dichter hat durch die verwirrte Einfalt von ein paar Gerichtsbedienten und Nachtwächtern die Verhaftung und die Verhöre der Schuldigen in die ergötzlichsten Scenen umzuwandeln gewußt. Ein zweiter Theaterstreich, der dem ersten das Gleichgewicht hält, ist es, wie Claudio, von seinem Irrthume überführt, einer Verwandten seiner todtgeglaubten Braut die Hand zu geben meint, und sie sich nun als Hero selbst entschleiert. Was aber besonders dem Stücke schon zu Shakspeares Zeit ungemeinen Beifall verschaffte, und seitdem in England immer dessen Glück gemacht hat, sind die Rollen des Benedict und der Beatrice: zwei muthwillige Wesen, die sich mit gegenseitigen Spöttereien niemals Frieden laßen. Erklärte Rebellen gegen die Liebe, werden sie dadurch in deren Netz verstrickt, daß ihre Freunde sich verabreden, beide glauben zu machen, jedes sei der Gegenstand einer geheimen Leidenschaft des andern. Ich weiß nicht wer es ohne Einsicht getadelt hat, daß, um sie zu fangen, derselbe Kunstgriff zweimal angebracht wird: das Scherzhafte liegt eben in dieser Symmetrie der Täuschung. Ihre Freunde schreiben sich die ganze Wirkung zu, aber die ausschließende Richtung ihrer Necke-

reien gegen einander ist schon ein Kennzeichen einer aufkeimenden Neigung. Selbst bei der Liebeserklärung verläßt ihre witzige Aufgewecktheit sie nicht; bloß um die verunglimpfte Hero zu vertheidigen, kommt edler Ernst in ihr Betragen. Dieß ist sehr gut gedacht: die Liebhaber des Scherzes, um nicht mit Lustigmachern vom Gewerbe verwechselt zu werden, müßen einen Punkt haben, worüber sie hinaus keinen Spaß verstehen.

In Gleiches mit Gleichem hat die Natur des Gegenstandes Shakspearen genöthigt, seine Poesie mit der Criminal-Justiz vertrauter zu machen, als er sonst gern zu thun pflegt. Alle dahin einschlagenden Verrichtungen, alle Arten dabei handelnder oder leidender Personen werden uns vorübergeführt: der heuchelnde Oberrichter, der mitleidige Gefängnißwärter und der rohe Henker; ein junger Mann von Stande, der die Verführung seiner Geliebten vor der Ehe mit dem Tode büßen soll; liederliches Gesindel, das die Polizei aufhebt; ja ein abgehärteter Verbrecher, den selbst die Zurüstungen zu seiner Hinrichtung nicht aus seiner viehischen Stumpfheit aufwecken können. Aber wie schonend und milde ungeachtet der ergreifenden Wahrheit ist Alles gehalten! Das Stück führt mit Unrecht seinen Namen von der Vergeltung: der Sinn des Ganzen ist eigentlich der Triumph der Gnade über die strafende Gerechtigkeit, weil kein Mensch sicher genug vor Fehltritten ist, um sich zu deren Verwalter unter seines Gleichen aufzuwerfen. Die schönste Zierde der Composition ist der Charakter der Isabella, welche, im Begriff als Nonne eingekleidet zu werden, sich durch fromme Liebe bewegen läßt, wiederum die verworrnen Wege der Welt zu betreten, ohne daß die himmlische Reinheit ihres Gemüthes durch die allgemeine Verderbtheit auch nur mit einem unheiligen Gedan-

ken befleckt würde: in der demüthigen Tracht einer Novizen-Schwester ein wahrer Engel des Lichts. Wie der kalte und unbescholtene Angelo, dem der Herzog aufgetragen hat, in seiner vorgeblichen Abwesenheit durch strenge Handhabung der Gesetze den ausschweifend gewordnen Sitten zu steuern, selbst von den jungfräulichen Reizen Isabellas versucht wird, als sie für ihren wegen eines jugendlichen Fehltritts zum Tode verurtheilten Bruder Claudio bittet; wie er seine Zumuthung, ihre Ehre für das Leben Claudios aufzuopfern, anfangs in scheuen und dunkeln Reden vorbringt, endlich schamlos mit der Sprache herausgeht; wie Isabella ihn mit edlem Unwillen zurückweist; wie sie ihrem Bruder das Vorgefallne erzählt, und dieser sie zuerst billigt, dann, von Todesfurcht hingerißen, sie ebenfalls bereden will, in ihre Entehrung zu willigen: in diesen Meisterscenen hat Shakspeare die Tiefen des menschlichen Herzens ergründet. Das Interesse ruht ganz auf der Behandlung, er giebt hier nichts auf den Reiz der Neugier; denn der als Mönch verkleidete Herzog ist immer da, um über seinen gefährlichen Stellvertreter zu wachen, und allem Uebel vorzubeugen, das man besorgen könnte: man sieht der feierlichen Entscheidung mit Zuversicht entgegen. Der Herzog spielt die Rolle des Mönchs bis zur Täuschung natürlich, er vereinigt in sich die Weisheit des Geistlichen und des Fürsten. Nur liebt seine Weisheit allzu sehr die Umwege: es schmeichelt seiner Eitelkeit, unsichtbar gleichsam eine irdische Vorsehung zu spielen; es unterhält ihn mehr, seine Unterthanen zu belauschen, als auf hergebrachte Weise zu regieren. Da er am Ende alle Schuldigen begnadigt, so sieht man nicht, wie sein anfänglicher Zweck, die Strenge der Gesetze durch Ausübung einer fremden Hand wiederherzustellen, erreicht wird. Der Dichter möchte also

wohl die Ironie beabsichtet haben, daß von den vielen Lästerungen über den Herzog, die der vorwitzige Lucio ihm sagt, ohne ihn zu kennen, doch dasjenige, was seine seltsamen Grillen betrifft, nicht so ganz ohne Grund ist. Es verdient bemerkt zu werden, daß Shakspeare, mitten unter der Erbitterung religiöser Parteien, den Stand des Mönches mit Vorliebe, und seinen Einfluß immer als wohlthätig schildert. Man findet bei ihm keine von den schwarzen tückischen Mönchen, die eine mehr protestantische als poetische Begeisterung einigen unsrer neueren Dichter an die Hand gegeben hat. Nur die Neigung legt Shakspeare seinen Mönchen bei, nachdem sie für sich selbst Verzicht auf die Welt gethan, sich dienstfertig in die Angelegenheiten Andrer zu mischen; auch in Absicht auf den frommen Betrug macht er sie nicht sehr gewißenhaft. Dergleichen spielen der Mönch in Romeo und Julia, der in Viel Lärmen um Nichts, und sogar der Herzog, den hierin, gegen das bekannte Sprichwort, die Kutte wirklich zum Mönch zu machen scheint.

Der Kaufmann von Venedig ist eins von Shakspeares vollendetsten Werken: zugleich außerordentlich popular, für die stärkste Wirkung auf der Bühne berechnet, und für den betrachtenden Kenner ein Wunder sinnreicher Kunst. Der Jude Shylock gehört zu den unbegreiflichen Meisterstücken von Charakteristik, wovon es nur bei'm Shakspeare Beispiele giebt. Es ist leicht für den Dichter wie für den Schauspieler, nationale Gesinnungen, Sprecharten und Geberden in Caricatur aufzustellen. Aber Shylock ist nichts weniger als ein gemeiner Jude: er hat eine sehr bestimmte, gebildete und originelle Persönlichkeit, und dennoch spürt man in allen seinen Aeußerungen einen leisen Anstrich von Judenthum. Man glaubt in den bloß geschriebenen Worten einen Hauch

von jüdischer Aussprache zu vernehmen, wie er auch in den höhern Ständen ungeachtet der gesellschaftlichen Verfeinerung zuweilen noch übrig bleibt. In ruhigen Lagen wird das dem europäischen Blut und den christlichen Sitten Fremde unmerklicher, mit der Leidenschaft tritt das nationale Gepräge stärker hervor. Alle diese unnachahmlichen Feinheiten erfordern die gewandteste Kunst eines großen Schauspielers, um sie gehörig auszudrücken. Shylock ist ein unterrichteter Mann, sogar auf seine Weise ein Denker; nur die Region, wo menschliche Gefühle wohnen, hat er nicht entdeckt: seine Moral ist auf den Unglauben an Güte und Edelmuth gebaut. Nächst dem Geiz wird Rachsucht über den Druck und die Erniedrigung, welche sein Volk erduldet, die vornehmste Triebfeder seines Handelns. Natürlich haßt er vor allen die wahrhaft christlich gesinnten Christen: das Beispiel uneigennütziger Nächstenliebe scheint ihm die ärgste Judenverfolgung. Der Buchstabe des Gesetzes ist sein Abgott; er weigert sich, die Stimme der Gnade zu hören, die aus dem Munde der Portia mit himmlischer Beredsamkeit sich ihm offenbart: er besteht auf dem strengen unbiegsamen Recht, und so fällt es denn auf sein eignes Haupt zurück. Hierin wird er ein Sinnbild von der allgemeinen Geschichte seines unglücklichen Volkes. Die schwermüthige und sich selbst vernachläßigende Großmuth des Antonio ist rührend erhaben. Auch ist ihm, als einem königlichen Kaufmann, ein ganzes Gefolge edler Freunde beigegeben. Der Gegensatz, den dieß mit der selbstischen Grausamkeit des Wucherers Shylock bildet, war nöthig zur Ehrenrettung der menschlichen Natur. Die Gefahr, worin Antonio bis gegen Ende des vierten Aufzugs schwebt, und welcher die Einbildungskraft sich kaum zu nähern wagt, würde zu schmerzlich ängstigen, wenn nicht für Auf-

heiterung nnd Zerstreuung gesorgt wäre. Diese gewähren besonders die Auftritte auf dem Landsitze der Portia, die den Zuschauer in eine ganz andre Sphäre versetzen. Und doch hängen sie durch die Verkettung der Ursachen und Wirkungen genau mit der Hauptsache zusammen: die Ausrüstung Bassanios zu seiner Brautwerbung ist Schuld, daß Antonio die gefährliche Verschreibung eingeht, und Portia rettet wiederum durch den Rath ihres Oheims, eines berühmten Rechtsgelehrten, den Freund ihres Geliebten. Aber noch auf eine andre Weise sind die Verhältnisse der dramatischen Composition hiebei vortrefflich beobachtet. Der Rechtshandel zwischen Shylock und Antonio wird zwar als eine wirklich vorgefallene Thatsache berichtet, allein es bleibt doch ein unerhörter und einziger Fall. Shakspeare hat ihm also einen eben so außerordentlichen Liebeshandel beigesellt: eins wird durch das andre wieder natürlich und wahrscheinlich. Eine reiche, schöne und geistreiche Erbin, die nur durch Lösung eines Räthsels gewonnen werden kann; die verschloßnen Kästchen; die ausländischen Prinzen, welche kommen um das Abenteuer zu bestehen, alles dieß reizt die Einbildungskraft mit einem märchenhaften Glanz. Die beiden Scenen, wo der nach morgenländischer Art schwülstige Prinz von Marocco und der sich weise dünkende Prinz von Arragon unter den Kästchen wählen, spannen nur die Neugier und beschäftigen den Scharfsinn; in der dritten, wo die beiden Liebenden vor der unvermeidlichen Wahl zagen, die in einem Augenblicke sie einander ganz geben oder für immer entreißen kann, hat Shakspeare alle Bestechungen des Gefühls, allen Zauber der Poesie aufgeboten. Man theilt das Entzücken Portias und Bassanios nach der glücklichen Wahl: man begreift wohl, warum sie einander lieben, denn sie zeigen sich beide unend-

15 *

lich liebenswürdig. Die Gerichtsscene, die den vierten Akt einnimmt, ist für sich ein vollständiges Drama, worein sich das Interesse des Ganzen zusammendrängt. Der Knoten ist nun freilich gelöst, und nach gemeinen Ansichten von theatralischer Befriedigung könnte der Vorhang fallen. Aber der Dichter wollte seine Zuschauer nicht mit den trüben Eindrücken entlaßen, welche die mühsam und unerwartet erlangte Rettung Antonios und die Bestrafung des verworfnen Shylock zurückläßt: darum hat er den fünften Aufzug als ein musikalisches Nachspiel im Stücke selbst hinzugefügt. Die Episode von der entführten Tochter des Juden, Jessica, in der Shakspeare nationale Züge mit Anmuth zu umkleiden gewußt hat, und eine Neckerei Portias und ihrer Gefährtin gegen ihre neuvermählten Gatten, geben ihm den Stoff dazu. Die Scene eröffnet sich mit dem tändelnden Geflüster zweier Liebenden in einer Sommernacht; dann sanfte Musik und eine entzückte Lobrede auf diese Ordnerin der Welt und der Gemüther; hierauf treten die Hauptpersonen auf, und nach einer artigen verstellten Entzweiung endigt Alles mit den heitersten Scherzen.

Wie es euch gefällt ist ein Stück von ganz entgegengesetzter Art. Es würde schwer sein, den Inhalt in eine ordentliche Erzählung zu bringen: es geschieht eben nichts, oder was geschieht, ist nicht so wesentlich, als was gesagt wird; auch was man allenfalls die Auflösung nennen kann, ist ziemlich willkürlich herbeigeführt. Wer nichts gewahr wird, als was sich berechnen läßt, wird kaum einen wirklichen Plan darin anerkennen wollen. Verbannung und Flucht haben in den Ardennen eine seltsame Gesellschaft versammelt: einen durch seinen Bruder entthronten Herzog, der mit seinen treuen Unglücksgefährten in der wilden Gegend

von der Jagd lebt; zwei verkleidete einander schwesterlich liebende Prinzessinnen; einen witzigen Hofnarren; endlich die einheimischen Bewohner des Waldes, idealische und natürliche Schäfer und Schäferinnen. Diese leicht hingezeichneten Figuren ziehn in buntem Wechsel vorüber, und immer sieht man die schattige dunkelgrüne Landschaft im Hintergrunde, und glaubt frische Waldluft zu athmen. Keine Uhr, keine geregelte Tagesordnung mißt hier die Stunden: sie verfließen ungezählt in den Beschäftigungen oder dem phantastischen Müßiggange, dem sich jeder nach seiner Laune oder Gemüthsart ergiebt, und diese unbegränzte Freiheit entschädigt alle für die eingebüßten Bequemlichkeiten des Lebens. Der eine wirft sich einsam unter einen Baum, und hängt melancholischen Betrachtungen über den Wechsel des Glücks, die Falschheit der Welt und die selbstgeschaffnen Plagen der Gesellschaft nach; andre laßen gesellige Jagd- und Freuden-Lieder unter Begleitung der Waldhörner erklingen. Eigennutz, Neid und Ehrgeiz sind in den Städten dahinten geblieben; unter den menschlichen Leidenschaften hat nur die Liebe den Eingang in diese Wildniß gefunden, wo sie dem einfachen Hirten dieselbe Sprache lehrt, wie dem ritterlichen Jüngling, der seine Liebesreime an die Stämme der Bäume hängt. Eine spröde Schäferin verliebt sich augenblicklich in die in Männertracht verkleidete Rosalinde, als diese ihr mit Uebermuth ihre Härte gegen den armen Liebhaber verweist, und der selbsterfahrne Schmerz der Verschmähung bringt sie zuletzt zum Mitleiden und zur Erwiderung. Der Narr treibt seine philosophische Verachtung des äußern Glanzes und seinen Spott über die Täuschungen der Liebe so weit, daß er sich mit Fleiß die häßlichste und einfältigste Bauerdirne zur Liebsten aussucht. Durch dieß ganze Gemälde hat der Dichter

zeigen wollen, daß es nichts bedarf, um die der Natur und dem menschlichen Geiste inwohnende Poesie hervorzurufen, als mit Abwerfung des angekünstelten Zwanges beide der angebornen Freiheit zurückzugeben. In dem Gange des Schauspieles selbst ist die träumerische Sorglosigkeit eines solchen Daseins ausgedrückt: sogar durch den Titel hat Shakspeare dieß angedeutet. Wer sich daran ärgern wollte, daß in diesem romantischen Walde das Ceremoniel der dramatischen Kunst nicht gehörig beobachtet sei, der würde mit Recht dem klugen Narren überantwortet werden, um ihn glimpflich auf irgend ein prosaisches Gebiet hinaus zu geleiten.

## Neunundzwanzigste Vorlesung.

(Fortsetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares: Lustspiele:) Der h. Drei=Königs=Abend oder Was ihr wollt, Ein Sommernachtstraum, Der Sturm, Das Wintermärchen, Cymbelin. — Romeo und Julia. Othello. Beurtheilung der Trauerspiele: Hamlet.

Der heilige Drei=Königs=Abend oder Was ihr wollt vereinigt die Unterhaltung einer sinnreich gesponnenen Intrigue mit dem Reichthum komischer Charaktere und Situationen, und mit dem Farbenzauber einer ätherischen Poesie. Shakspeare behandelt meistentheils in seinen Lustspielen die Liebe mehr wie eine Sache der Einbildungskraft als des Herzens; aber hier erinnert er uns ganz besonders daran, daß in seiner Sprache dasselbe Wort (fancy) zugleich Phantasie und Liebe bedeutete. Die Liebe des Musik=berauschten Herzogs zur Olivia ist nicht nur eine Phantasie sondern eine Einbildung; Viola scheint sich anfangs willkürlich in den Herzog zu verlieben, dem sie als Edelknabe dient, wiewohl sie nachher die zartesten Saiten des Gefühls berührt; die stolze Olivia wird durch den schüchternen und einschmeichelnden Boten des Herzogs bestrickt, in welchem sie keine verkleidete Nebenbuhlerin vermuthet, und nimmt zuletzt durch

eine zweite Täuschung den Bruder für die Schwester. Diesen, ich möchte sagen, idealischen Thorheiten, dienen die baren Narrheiten zum Gegenbild, wozu behagliche Schalkheit die lächerlichen Personen des Stücks, ebenfalls unter dem Vorwande der Liebe, anstiftet: die ungeschickte Bewerbung eines albernen und wüsten Landjunkers um Olivia, und seine Ausforderung an Viola; die Einbildung des pedantischen Haushofmeisters Malvolio, seine Herrschaft sei insgeheim in ihn verliebt, die ihn so weit bringt, daß er als verrückt eingesperrt und von dem Narren in der Tracht eines Geistlichen besprochen wird. Diese Scenen sind eben so fein und bedeutsam, als ergötzlich zum Lachen eingerichtet. Wenn dieß in der That Shakspeares letztes Werk war, wie behauptet wird, so hat er bis zuletzt einer gleichen Jugend des Geistes genoßen und die ganze Fülle seiner Talente mit sich in's Grab genommen.

Die lustigen Weiber von Windsor, wiewohl sie recht eigentlich ein Lustspiel nach dem gewöhnlichen Begriffe des Wortes sind, übergehen wir hier, und versparen es bis nach Heinrich dem Vierten von ihnen zu sprechen, um die Rolle des Falstaff im Zusammenhange zu beurtheilen.

Ein Sommernachts-Traum und der Sturm laßen sich darin mit einander vergleichen, daß in beiden die Einwirkung einer wunderbaren Geisterwelt mit dem Gewirr menschlicher Leidenschaften und mit den possenhaften Abenteuern der Narrheit verflochten ist. Der Sommernachts-Traum ist zuverläßig sehr früh geschrieben, der Sturm allem Ansehen nach aus Shakspeares späterer Zeit: die meisten Kunstrichter räumen daher, in der Voraussetzung, der Dichter müße sich mit zunehmender Reife des Geistes immer vervollkommt haben, dem letzten Stücke einen großen Vorzug vor dem ersten ein.

Ich kann hierin nicht so ganz einstimmen: wie mir scheint, hält der innere Werth dieser beiden Werke sich ziemlich die Wage, und nur persönlicher Geschmack kann zur Vorliebe für das eine oder das andere entscheiden. Die Ueberlegenheit des Sturms von Seiten gründlicher und origineller Charakterzeichnung fällt in die Augen; man muß an dem Ganzen eine tiefsinnige Kunst bewundern, die ihre Mittel weise ausspart, und ihre Anstalten, das Gerüste zu dem luftigen Wundergebäude, geschickt zu verkleiden weiß. In dem Sommernachts-Traum hingegen strömt eine ergiebige Ader der kühnsten und muthwilligsten Erfindung; die außerordentlichste Zusammenstellung fremdartiger Bestandtheile scheint durch einen sinnreichen Zufall ohne Mühe entstanden zu sein, und die Farben sind von einer so hellen Durchsichtigkeit, als ließe sich die ganze bunte Gaukelei mit einem Hauche wegblasen. Die hier geschilderte Feenwelt gleicht jenen zierlichen Arabesken, wo kleine Genien mit Schmetterlingsflügeln nur halb verkörpert aus Blumenkelchen hervorwachsen. Dämmerung, Mondschein, Thau und Frühlingsdüfte sind das Element dieser zarten Geister; sie helfen der Natur ihren Teppich aus grünem Laube, vielfarbigen Blumen und schimmernden Insekten sticken; in der Menschenwelt tändeln sie bloß kindlich und grillenhaft mit ihren wohlthätigen oder schädlichen Einflüßen. Ihr heftigster Zorn löst sich in eine gutmüthige Neckerei auf; ihre Leidenschaften, von allem irdischen Stoff entkleidet, sind bloß ein idealischer Traum. Die Liebe unter den Sterblichen ist dann auch im Verhältniß hiezu als eine poetische Bezauberung geschildert, die durch einen entgegengesetzten Zauber augenblicklich aufgehoben und dann wieder hergestellt werden kann. Die verschiednen Theile der Anlage, die Hochzeitfeier des Theseus, der Zwist des Oberon und

der Titania, die Flucht der zwei liebenden Paare, und die theatralischen Uebungen der Handwerker, sind so leicht und glücklich verflochten, daß sie durchaus zu einander zu gehören scheinen, um ein Ganzes zu bilden. In dem von Elfen bevölkerten Walde muß sich das Unerwartete fügen. Oberon will die Verwirrung der Liebenden lösen, und steigert sie durch einen Fehlgriff seines Dieners auf's höchste, bis er endlich ihrer vergeblichen Liebespein, ihrem Wankelmuth und ihrer Eifersucht zurecht hilft, und die Treue in ihre alten Rechte einsetzt. Die Aeußersten des Phantastischen und Gemeinen werden zusammengeknüpft, als die verzauberte Titania erwacht, und sich in einen plumpen Gesellen mit einem Eselskopfe verliebt, der eben einen tragischen Liebhaber vorgestellt oder vielmehr entstellt hat. Das scherzhafte Wunder der Verwandlung Bottoms ist eigentlich nur die Uebersetzung einer Metapher in ihren buchstäblichen Sinn: aber in seinem Benehmen bei der zärtlichen Anbetung der Feenkönigin ist es auf's lustigste anschaulich gemacht, wie zu seiner gewöhnlichen Albernheit noch das Bewußtsein eines solchen Kopfputzes hinzukommt. Theseus und Hippolyta sind gleichsam eine prächtige Einfaßung des Gemäldes: sie repräsentieren bloß, aber mit stattlichem Pomp. Die Gespräche des Helden und seiner Amazone, wie sie mit ihrem lärmenden Jagdgefolge den Wald betreten, wirken auf die Einbildungskraft wie der frische Hauch des Morgens, wovor die Gesichte der Nacht verschwinden. Zu dem grotesken Schauspiel im Schauspiel ist nicht ohne Bedeutung Pyramus und Thisbe gewählt: es ist gerade wie der pathetische Theil des Stückes eine geheime Zusammenkunft zweier Liebenden im Walde und ihre Verstörung durch einen feindseligen Zufall, und beschließt das Ganze mit der ergötzlichsten Parodie.

Im Sturm ist wenig Handlung und fortschreitende Bewegung: die Verbindung Ferdinands und Mirandas ist bei ihrem ersten Zusammentreffen entschieden, und Prospero legt ihr nur scheinbare Hindernisse in den Weg; die Schiffbrüchigen gehen müßig auf der Insel umher; der Anschlag Sebastians und Antonios auf das Leben des Königs von Neapel, so wie der des Caliban und der betrunknen Seeleute gegen Prospero, ist nichts als eine Spiegelfechterei, weil man voraussieht, daß die Zaubermacht des letztern sie zu nichte machen wird; es bleibt also nichts übrig als die Bestrafung der Schuldigen durch schreckhafte Erscheinungen, die ihr Gewißen rühren, die Wiedererkennung und endliche Aussöhnung. Indessen ist dieser Mangel durch den mannichfaltigsten Aufwand von Bezauberungen der Poesie und Aufheiterungen des Scherzes so wunderbar versteckt, die Einzelnheiten der Ausführung sind so anziehend, daß man sehr genau Acht geben muß, um zu bemerken, die Auflösung sei gewissermaßen schon in der Exposition enthalten. Die Liebesgeschichte Ferdinands und Mirandas, in so wenigen und kurzen Scenen entwickelt, ist entzückend schön: ein rührender Bund ritterlichen Edelmuthes von der einen Seite, und von der andern der jungfräulichen Offenheit eines Herzens, das fern von der Welt auf einer unbewohnten Insel erzogen, nicht gelernt hat seine unschuldigen Regungen zu verheimlichen. Die Weisheit des fürstlichen Einsiedlers Prospero hat einen magischen und geheimnißvollen Anstrich; der Eindruck von der düstern Falschheit der beiden Usurpatoren wird durch das treuherzige Geschwätz des alten ehrlichen Gonzalo gemildert; Trinculo und Stephano, zwei jovialische Taugenichtse, finden am Caliban eine würdige Gesellschaft; und Ariel schwebt mit Anmuth über Allem, als der personificierte Genius der wunderbaren Dichtung.

Caliban ist unter den seltsamen Schöpfungen einer dichterischen Einbildungskraft zum Sprichwort geworden. Ein Mittelding von einem Gnomen und einem Wilden, halb dämonischer, halb viehischer Natur, in dessen Betragen man zugleich die Spuren seiner angebornen Art und den Einfluß von Prosperos Erziehung wahrnimmt. Dieser hat nur seinen Verstand entwickeln können, ohne im geringsten seine eingewurzelte Bosheit zu zähmen: es ist als ob einem tölpischen Affen der Gebrauch der Vernunft und menschliche Sprache verliehen worden wäre. Caliban ist schadenfroh, feige, falsch und knechtisch gesinnt; dennoch unterscheidet er sich wesentlich von den pöbelhaften Bösewichtern in einer civilisierten Welt, wie sie Shakspeare zuweilen geschildert hat. Er ist roh, aber nicht gemein, er verfällt niemals in die prosaische und platte Vertraulichkeit seiner betrunknen Gesellen, denn er ist auf seine Weise ein poetisches Wesen; auch spricht er immer in Versen. In der Sprache hat er alles Harte, Mißlautende, Dornige aufgehascht, und daraus sein Wörterbuch zusammengesetzt, so wie sich aus der ganzen Mannichfaltigkeit der Natur nur das Feindselige, Widerwärtige und kleinlich-Mißgestaltete in seiner Einbildungskraft abgedrückt hat. Die magische Geisterwelt, die Prosperos Zauberstab auf der Insel versammelt, wirft nur einen schwachen Widerschein in sein Gemüth, so wie ein Lichtstrahl, der in eine dumpfe düstre Höhle fällt, unvermögend sie auszuwärmen und zu erleuchten, bloß die giftigen Dünste erregt. Die ganze Schilderung dieses Ungeheuers ist von unbegreiflicher Consequenz und Tiefe, und ungeachtet ihrer Häßlichkeit doch nicht beleidigend für das Gefühl, weil die Ehre der Menschheit nicht dabei gefährdet wird.

In dem zephyrlichen Ariel ist das Bild der Luft nicht zu verkennen, selbst sein Name spielt darauf an, so wie da-

gegen Caliban das schwere erdige Element bedeutet. Dennoch sind beide keine allegorischen Personificationen, sondern individuell bestimmte Wesen. Ueberhaupt findet sich im Sommernachts-Traum, im Sturm, im magischen Theile des Macbeth, überall wo Shakspeare den Volksglauben von der unsichtbaren Nähe der Geister und von der Möglichkeit sich mit ihnen in Berührung zu setzen, benutzt, eine Durchschauung des innern Lebens der Natur und ihrer geheimnißvollen Triebfedern, die zwar dem ächten Dichter nie ganz fremd sein kann, weil die Poesie sich ein für allemal mit einer mechanischen Physik nicht verträgt, die aber in gleichem Grade wie er und Dante nur Wenige beseßen haben.

Das Wintermärchen führt seinen Namen mit eben so viel Recht wie der Sommernachts-Traum den seinigen. Es ist eine von jenen Geschichten, die recht dazu gemacht scheinen, die traurige Muße langer Winterabende zu unterhalten; die schon für die Kindheit anziehend und begreiflich sind, und die, durch innige Wahrheit in der Schilderung der Charaktere und Leidenschaften beseelt, mit dem Schmuck einer sich gleichsam zur Einfalt des Stoffes herablaßenden Poesie ausgestattet, das erwachsene Alter in die goldne Zeit der Einbildungskraft zurückversetzen. Mit solchen wunderbaren, beweglichen und zuletzt in allgemeinem Jubel endigenden Abenteuern hat die Berechnung der Wahrscheinlichkeiten nichts gemein, und so ist dann auch hier Shakspeare sehr freigebig mit Anachronismen und geographischen Irrthümern: er eröffnet eine freie Schiffahrt zwischen Sicilien und Böhmen, macht den Giulio Romano zum Zeitgenoßen des delphischen Orakels, und was dergleichen mehr ist. Das Stück zerfällt gewissermaßen in zwei Schauspiele. Wie Leontes plötzlich auf seinen königlichen Herzensfreund Polyxenes, der ihn be-

sucht hat, eifersüchtig wird, ihm nach dem Leben trachtet, und Polyxenes durch heimliche Flucht sich rettet; wie Hermione, der Untreue beargwohnt, in's Gefängniß geworfen, und die Tochter, die sie zur Welt bringt, an einer entfernten Küste ausgesetzt wird; wie die vor Gericht gestellte Königin, durch das Orakel für unschuldig erklärt, auf die Nachricht, daß ihr kleiner Sohn sich über ihr Schicksal todt grämt, sinnlos niederfällt, und als todt von ihrem zu spät zur Vernunft gekommnen Gemahl betrauert wird: dieß macht den Inhalt der drei ersten Aufzüge aus. Die letzten beiden sind durch eine sechszehnjährige Kluft davon getrennt: aber jene tragische Katastrophe war nur scheinbar, und dieß vermittelt die Anknüpfung. Die im Königreich des Polyxenes ausgesetzte Prinzessin wächst unter niedern Hirten auf, jedoch ihre zarte Schönheit, der Adel ihrer Sitten, ihr hoher Sinn zeugen von ihrem Geblüt; der Kronprinz Florizel verirrt sich auf einer Falkenjagd zu ihr, verliebt sich, und wirbt um sie in schäferlicher Verkleidung; bei einem ländlichen Fest entdeckt Polyxenes dieß Verständniß und geräth in großen Zorn; die beiden Liebenden fliehen, von ihm verfolgt, nach Sicilien zum Leontes, wo dann die Wiedererkennung und Versöhnung Aller vor sich geht. Als Leontes endlich die Statue seiner verlornen Gattin zu sehen glaubt, steigt sie aus ihrer Blende zu ihm herunter: sie ist es selbst, die noch lebende Hermione, die sich so lange verborgen gehalten hat, und das Stück endigt mit allgemeinem Jubel. Die Eifersucht des Leontes ist nicht wie die des Othello mit allen Motiven, Symptomen und Steigerungen entwickelt: sie ist auf einmal da, und wird wie ein krankhafter Wahnsinn geschildert. So gehört es sich für eine Leidenschaft, deren Wirkungen den Zuschauer mehr angehen als ihre Entstehung, und die nicht

die Katastrophe herbeiführt, sondern bloß den Knoten des Stückes schürzt. In der That möchte der Dichter wohl leise haben andeuten wollen, daß Hermione, wiewohl tugendhaft, doch allzu lebhaft bemüht ist, dem Polyxenes zu gefallen; und es scheint, als käme dieser Keim einer Neigung in ihren Kindern erst recht zur Reife. Es giebt nichts Frischeres, Jugendlicheres, nichts zugleich so idealisch Schäferliches und Königliches, als die Liebe des Florizel und der Perdita: des Prinzen, den die Liebe zum freiwilligen Hirten macht, und der Prinzessin, die ihren hohen Ursprung verräth, ohne ihn zu kennen, und der unter den Händen die Blumenkränze zu Kronen werden. Shakspeare hat niemals Scheu davor, die idealische Poesie ganz dicht neben der gemeinsten Prosa wohnen zu laßen: so ist es ja auch meistens in der wirklichen Welt. Perditas Pflegvater und sein Sohn sind alberne Bauersleute, damit man desto deutlicher sehe, daß alles, was sie adelt, ihr selbst angehört. Der unvergleichlich gezeichnete lustige Hausierer und Gauner Autolykus gehört zur Vollständigkeit des Bauernfestes, welches Perdita von ihrer Seite zu einer Zusammenkunft verkleideter Gottheiten zu machen scheint.

Cymbelin ist ebenfalls eine von Shakspeares wunderbarsten Zusammensetzungen. Er hat darin eine Novelle des Boccaz mit altbrittischen Sagen aus den Zeiten der ersten römischen Kaiser verknüpft, und von den neuesten gesellschaftlichen Sitten bis zu heroischen Thaten, ja bis zu fabelhaften Göttererscheinungen Alles durch gelinde Uebergänge zu verschmelzen gewußt. Im Charakter der Imogen ist kein Zug der schönsten Weiblichkeit vergeßen: ihre keusche Zärtlichkeit, ihre Sanftmuth und ihr jungfräulicher Stolz, ihre gränzenlose Ergebenheit und Großmuth gegen ihren betrognen und

ungerecht verfolgenden Gatten, ihre Abenteuer in der Verkleidung, ihr scheinbarer Tod und ihre Rettung bilden ein eben so zartes als rührendes Gemälde. Die beiden in der Wüste erzogenen Prinzen Guiderius und Arviragus sind ein herrliches Gegenstück zur Miranda auf der einen, und zur Perdita auf der andern Seite. Shakspeare liebt es, die Ueberlegenheit des Angebornen über das Erlernte zu zeigen. „Ueber der Kunst, welche die Natur bereichern will," sagt er irgendwo, „giebt es immer eine höhere von der Natur selbst erschaffene Kunst." Wie Mirandas unbewußte und ungesuchte Anmuth mehr gefällt als Reize, die im glänzenden Putz der feinsten Ausbildung zu gefallen streben, so entzückt an den beiden, bloß durch die Jagd abgehärteten, sonst von ihrer hohen Bestimmung und der menschlichen Gesellschaft fern gehaltnen Jünglingen ein naiver Heldenmuth, der sie Thaten ahnden und träumen läßt, bis der erste Anlaß sie unwiderstehlich dazu hinreißt. Wie Imogen verkleidet in ihre Höhle kommt, wie Guiderius und Arviragus für den zarten Knaben, in dem sie weder ein Weib, noch ihre Schwester vermuthen, eine kindlich leidenschaftliche Freundschaft faßen, ihn bei der Zurückkunft von der Jagd plötzlich todt finden und mit Gesang unter Blumen bestatten: diese Auftritte könnten eine ganz erstorbne Einbildungskraft neu zur Poesie beleben. Wenn ein tragisches Ereigniß nur scheinbar ist, sei es daß die Zuschauer dieß schon wißen oder es nur vermuthen sollen, so weiß Shakspeare immer die Eindrücke zu mildern, ohne sie zu schwächen: er macht die Trauer musikalisch, damit sie an Feierlichkeit gewinne was ihr an Ernst abgeht. Was die übrigen Rollen betrifft, so ist der weise und rüstige Greis Belarius, lange Zeit Einsiedler und dann wieder Held, eine ehrwürdige Gestalt;

die gewandte Verstellung und rasche Geistesgegenwart des Italiäners Jachimo ist der verwegnen Verrätherei, die er spielt, ganz angemeßen; Imogens Vater Cymbelin, und selbst während der ersten Hälfte des Stücks ihr Gemahl Posthumus sind etwas aufgeopfert, allein dieß konnte nicht anders sein; die falsche und boshafte Königin ist bloß ein Werkzeug der Verwickelung; sie und ihr blödsinniger Sohn Cloten (die einzige komische Rolle im Stück), dessen roher Uebermuth mit vieler Laune geschildert ist, werden vor dem Schluß durch verdiente Bestrafung bei Seite geschafft. Für den heroischen Theil der Dichtung, den Krieg zwischen den Römern und Britten, welcher die Entscheidung vorbereitet, behielt der Dichter bei dem Umfange seines Plans so wenig Raum übrig, daß er die Vorfälle beinahe nur wie in einem stummen Schaugepränge deutlich zu machen sucht. Der letzten Scene dagegen, wo alle vielfach verschlungenen Faden des Knotens sich lösen, hat er wiederum ihre vollkommne Entfaltung gegeben, um die Eindrücke des Ganzen in einem Brennpunkte zu versammeln. Dieses Beispiel und viele andre können Johnsons Vorurtheil widerlegen, als pflege Shakspeare den Schluß seiner Stücke zu übereilen. Vielmehr bringt er manches an, was für das Verständniß der letzten Auflösung der Strenge nach erspart werden konnte, weil er das Gefühl befriedigen will: unsre heutigen Zuschauer sind ungeduldiger, als es die seinigen waren, den Vorhang fallen zu sehen, wenn nichts mehr zu entscheiden ist.

Romeo und Julia und Othello unterscheiden sich von den meisten der bisher durchgegangnen Stücke weder in den Bestandtheilen der Zusammensetzung, noch in der Behandlung; einzig durch die Richtung des Ganzen werden sie entschieden zu Trauerspielen.

Romeo und Julia ist ein Gemälde der Liebe und ihrer beklagenswerthen Schicksale in einer Welt, deren Atmosphäre zu rauh für diese zarteste Blüthe des menschlichen Daseins ist. Zwei für einander geschaffne Wesen werden sich bei'm ersten Erblicken Alles; jede Rücksicht verschwindet vor dem unwiderstehlichen Triebe, eins im andern zu leben; sie verbinden sich insgeheim unter widerstrebenden Verhältnissen, bloß auf den Schutz der unsichtbaren Mächte vertrauend; durch Schlag auf Schlag erfolgende feindselige Vorfälle wird ihre heldenmüthige Treue in wenigen Tagen auf die Probe gestellt, bis sie, gewaltsam getrennt, durch einen freiwilligen Tod sich im Grabe und jenseit des Grabes wieder vereinigen. Alles dieß findet sich schon in der schönen Geschichte, die Shakspeare nicht ersonnen hat, und die, auf das einfachste erzählt, immer eine zärtliche Theilnahme erregen wird. Aber Shakspearen war es vorbehalten, Reinheit des Herzens und Glut der Einbildungskraft, Anmuth und Adel der Sitten und leidenschaftlichen Ungestüm in einem idealischen Gemälde zu verbinden. Durch seine Behandlung ist es ein herrlicher Lobgesang auf jenes unaussprechliche Gefühl geworden, welches die Seele zum höchsten Schwunge adelt, und die Sinne selbst zu Seele verklärt, und zugleich eine schwermüthige Elegie auf dessen Hinfälligkeit vermöge seiner eignen Natur und der äußern Umstände; zugleich die Vergötterung und das Leichenbegängniß der Liebe. Sie erscheint hier wie ein himmlischer Funke, der auf die Erde herunterfallend sich in einen Blitzstrahl verwandelt, welcher sterbliche Geschöpfe fast in demselben Augenblicke entzündet und verzehrt. Was der Duft eines südlichen Frühlings Berauschendes, der Gesang der Nachtigall Sehnsüchtiges, das erste Aufblühen der Rose Wollüstiges hat, das athmet aus die-

sem Gedicht. Aber noch schneller, als die früheste Blüthe der Jugend und Schönheit vergeht, eilt es fort von der ersten schüchtern kühnen Liebeswerbung und sittsamen Erwiederung zur gränzenlosesten Hingegebenheit, zur unwiderruflichen Vereinigung; dann unter wechselnden Stürmen des Entzückens und der Verzweiflung zum Untergange der beiden Liebenden, die noch beneidenswerth scheinen, weil ihre Liebe sie überlebt, und weil sie durch ihren Tod einen Triumph über alle trennenden Gewalten errungen haben. Das Süßeste und das Herbeste, Liebe und Haß, Freudenfeste und düstre Ahndungen, zärtliche Umarmungen und Todtengrüfte, Lebensfülle und Selbstvernichtung, stehen hier dicht neben einander; und alle diese Gegensätze sind in dem harmonischen Wunderwerke so zur Einheit des Gesammt-Eindrucks verschmolzen, daß der Nachhall, den das Ganze im Gemüth zurückläßt, einem einzigen, aber einem unendlichen Seufzer gleicht.

Die vortreffliche dramatische Anordnung, die Bedeutung jedes Charakters an seiner Stelle, die weise Wahl aller Umgebungen bis auf die geringsten Nebenumstände habe ich in einer schon angeführten Schrift ausführlich entwickelt, und will mich hier nicht wiederholen. Nur auf einen dort übergangnen Zug will ich aufmerksam machen, der als ein Beispiel dienen kann, wie Shakspeare von ferne her vorbereitet. Der auffallendste und vielleicht unglaublichste Umstand in der ganzen Geschichte ist der Trank, welchen der Mönch Julien giebt, und worauf sie viele Stunden lang nicht bloß schläft, sondern völlig einer Todten gleicht, ohne daß es ihr schadet. Wie macht uns nun der Dichter geneigt zu glauben, daß Vater Lorenzo ein solches Geheimniß besitzt? Er zeigt uns ihn bei seinem ersten Eintritt in einem Garten,

wo er Kräuter sammelt, und über ihre wundervollen Tugenden Betrachtungen anstellt. Die Rede des frommen Alten ist voll tiefen Sinnes: er sieht in der Natur überall Sinnbilder der sittlichen Welt; dieselbe Weisheit, womit er sie durchschaut, hat ihn das menschliche Herz kennen gelehrt. Auf diese Art ist ein widerspenstiger oder wenigstens undankbar scheinender Umstand Quelle einer großen Schönheit geworden.

Wenn Romeo und Julia in den Farben der Morgenröthe glänzt, aber einer Morgenröthe, deren purpurne Wolken schon die Gewitter eines schwülen Tages verkündigen, so ist dagegen Othello ein Gemälde mit starken Schatten: man könnte es einen tragischen Rembrand nennen. Welch ein glückliches Mißverständniß, daß Shakspeare den Mohren, worunter in der Novelle unstreitig ein getaufter Saracene von der afrikanischen Nordküste gemeint war, zu einem eigentlichen Schwarzen gemacht hat! Man erkennt im Othello eine wilde Naturanlage jener glühenden Zone, welche die reißendsten Raubthiere und die tödtendsten Gifte erzeugt, durch Ruhmbegierde, durch fremde Gesetze der Ehre, durch edlere und mildere Sitten nur scheinbar gezähmt. Seine Eifersucht ist nicht die Eifersucht des Herzens, die sich mit dem zartesten Gefühl und Anbetung des geliebten Gegenstandes verträgt; sie ist von der sinnlichen Art, die in den heißen Himmelsstrichen die unwürdige Bewachung der Frauen und so manche unnatürliche Gebräuche hervorgebracht hat. Ein Tropfe dieses Giftes in seine Adern geflößt, bringt sein ganzes Blut in den gährendsten Aufruhr. Der Mohr scheint edel, offen, zutraulich, dankbar für erzeigte Liebe, und er ist auch dieß alles, und obendrein ein Gefahren trotzender Held, ein würdiger Obrer seiner Krieger, ein treuer Diener des Staates;

aber eine bloß physische Gewalt der Leidenschaft wirft alle seine erworbnen und angewöhnten Tugenden augenblicklich über den Haufen, und giebt dem Wilden in ihm über den gesitteten Menschen die Oberhand. Auch in dem Ausdruck seiner Rachbegierde gegen Cassio verräth sich diese Tyrannei des Blutes über den Willen. Zuletzt in seiner Reue spricht aus ihm ächte Zärtlichkeit für seine ermordete Gattin, und der Schmerz eines vernichteten Ehrgefühls den Zeugen seiner That gegenüber; und dazwischen fällt er sich selbst mit der Wuth an, womit ein Despot einen abtrünnigen Sklaven peinigt. Er leidet wie ein doppelter Mensch, zugleich in der höheren und unteren Sphäre, worein sein Wesen getheilt war. Indessen der Mohr trägt die nächtliche Farbe des Argwohns und der Tücke nur im Gesicht; Jago ist schwarz im Innern. Er steht dem Othello wie sein böser Dämon zur Seite und läßt ihn mit leisen und desto gefährlicheren Einflüsterungen keine Ruhe; es ist als ob vermöge einer unseligen, aber in der Natur gegründeten Verwandtschaft dieser Einfluß mächtiger über ihn sein müßte, als die Stimme seines guten Engels Desdemona. Ein schlauerer Bösewicht als dieser Jago ist nie geschildert worden: er legt seine Fallstricke mit einer Kunst, welcher nichts entrinnen kann. Der Widerwille, den seine Zwecke einflößen, wird dadurch erträglich, daß die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf seine Mittel abgelenkt wird: sie gewähren dem Verstande unendliche Beschäftigung. Kalt, unzufrieden und übler Laune, trotzig wo er sich's erlauben darf, demüthig und einschmeichelnd wo er es für nöthig hält, ist er ein vollendeter Meister in der Verstellungskunst; selbst keinen andern als selbstischen Regungen zugänglich, weiß er die Leidenschaften Andrer nach Belieben zu erregen, und jede Blöße, die sie geben,

zu benutzen: er ist ein so vortrefflicher Beobachter der Menschen, als man es sein kann ohne höhere Triebfedern des Handelns aus eigner Erfahrung zu kennen; in seinen hämischen Bemerkungen über sie liegt fast immer etwas Wahres. Hartnäckigen Unglauben an die Tugend der Frauen giebt er nicht bloß vor, er hegt ihn wirklich, und auch dieß hängt mit seiner ganzen Denkart zusammen, und macht ihn um so geschickter, sein Vorhaben auszuführen. Wie er an Allem nur die häßliche Seite sieht, entzaubert er auf die roheste Weise die Einbildungskraft über das Verhältniß der beiden Geschlechter: er will es, um Othellos Sinne zu empören, den sein Herz leicht über Desdemonas Unschuld aufklären könnte. Dieß muß die vielen Ausdrücke in Jagos Reden rechtfertigen, wovor die Sittsamkeit erschrickt. Hätte Shakspeare heut zu Tage geschrieben, so würde er sie sich vielleicht untersagt haben, aber gewiß zum Nachtheil der Wahrheit seiner Darstellung. Desdemona ist ein fleckenloses Opfer. Zwar kein hohes Ideal der Anmuth und begeisterten Leidenschaft wie Julia; voller Einfalt, Sanftmuth und Demuth, und so unschuldig, daß sie sich von der Möglichkeit der Untreue kaum einen Begriff machen kann, ist sie dazu geschaffen, die ergebenste und zärtlichste Gattin zu sein. Dieser weibliche Hang, ganz einem fremden Schicksale zu folgen, hat sie zu dem einzigen Fehltritte ihres Lebens verleitet, daß sie sich ohne Vorwißen ihres Vaters vermählt. Ihre Wahl scheint eine Verirrung zu sein, und doch ist es eben das, weswegen das Weib im Manne seinen Beschützer und sein Oberhaupt verehrt, was sie für Othello gewonnen hat: Bewunderung seines festen Heldenmuthes, und Theilnahme an seinen überstandnen Mühseligkeiten. Mit großer Kunst ist es so eingeleitet, daß sie, eben weil sie die Mög-

lichkeit eines Verdachtes gegen sich nicht ahndet, durch ihre unbefangne Verwendung für Cassio die Eifersucht des Mohren immer mehr steigert. Um Desdemonas Engelreinheit noch mehr zu heben, hat Shakspeare ihr in der Emilia eine Begleiterin von zweideutiger Tugend zugesellt. Nur durch den sündhaften Leichtsinn dieser Frau wird es begreiflich, daß sie die Entwendung des Schnupftuches nicht eingesteht, als es Othello mit Ungestüm zurückfordert: dieß wäre sonst der am schwersten zu rechtfertigende Umstand im ganzen Stück. Auch Cassio ist vollkommen so gezeichnet, wie er sein mußte, um ohne wirkliche Schuld Argwohn zu erregen: liebenswürdig und edel, aber sehr verführbar. Die öffentlichen Vorfälle der ersten beiden Aufzüge zeigen uns den Othello von seiner glorreichen Seite als die Stütze Venedigs und das Schrecken der Türken: sie dienen dazu, die Geschichte dem bloß häuslichen Kreiße zu entziehen, so wie in Romeo und Julia die Parteiung der Montague und Capulet dasselbe leistet. Keine Beredsamkeit ist vermögend, die niederwerfende Gewalt der Katastrophe in Othello zu schildern, dieß Gedränge von Gefühlen, die in einem Augenblick die Abgründe der Ewigkeit ausmeßen.

Hamlet ist einzig in seiner Art: ein Gedanken-Trauerspiel, durch anhaltendes und nie befriedigtes Nachsinnen über die menschlichen Schicksale, über die düstre Verworrenheit der Weltbegebenheiten eingegeben, und bestimmt, eben dieses Nachsinnen wieder in den Zuschauern hervorzurufen. Dieses räthselhafte Werk gleicht jenen irrationalen Gleichungen, in denen immer ein Bruch von unbekannten Größen übrig bleibt, der sich auf keine Weise auflösen läßt. Schon so viel ist darüber gesagt und geschrieben worden, und kein denkender Kopf, der von Neuem darüber

spricht, wird in seiner Ansicht des Zusammenhanges und der Bedeutung aller Theile ganz mit seinen Vorgängern übereinstimmen. Am meisten muß es in Erstaunen setzen, daß bei so versteckten Absichten, bei einer in unerforschte Tiefen hinabgebauten Grundlage, das Ganze sich auf den ersten Anblick äußerst volksmäßig darstellt. Die haarsträubende Erscheinung des Geistes bemächtigt sich gleich anfangs der Einbildungskraft und des Gemüthes; dann das Schauspiel im Schauspiel, worin man wie in einem Spiegel das Verbrechen wiederholt sieht, dessen vergeblich bezweckte Bestrafung den Inhalt des Stücks ausmacht; des Königs Entsetzen darüber; Hamlets verstellter und Ophelias wirklicher Wahnsinn; ihr Tod und Leichenbegängniß; das Zusammentreffen des Hamlet und Laertes an ihrem Grabe; ihr Zweikampf und die große Entscheidung; endlich das Auftreten des jungen Helden Fortinbras, der einer untergegangnen Königsfamilie mit kriegerischem Pomp die letzte Ehre erweiset; dazwischen die komischen Charakter-Scenen mit Polonius, den Höflingen und den Todtengräbern, die sämmtlich ihre Bedeutung haben: alles dieß erfüllt die Bühne mit der lebendigsten und mannigfaltigsten Bewegung. Der einzige Umstand, weswegen man dieß Stück weniger theatralisch finden könnte als andre Trauerspiele Shakspeares, ist, daß die Haupthandlung in den letzten Aufzügen in's Stocken geräth, oder gar rückgängig zu werden scheint. Dieß war jedoch unvermeidlich und liegt in der Natur der Sache. Das Ganze zweckt ja dahin ab, zu zeigen, wie eine Ueberlegung, welche alle Beziehungen und möglichen Folgen einer That bis an die Gränzen der menschlichen Voraussicht erschöpfen will, die Thatkraft lähmt; wie Hamlet selber es ausdrückt,

Der angebornen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Bläße angekränkelt,
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so der Handlung Namen.

Ueber Hamlets Charakter kann ich nach den Absichten des Dichters, wie ich sie verstehe, nicht ganz so günstig urtheilen, als Goethe thut. Es ist wahr, er ist ein Geist von hoher Bildung, ein Prinz von königlichen Sitten, mit dem feinsten Sinn für Schicklichkeit begabt, edlen Ehrgeizes empfänglich, der Begeisterung für fremde Vortrefflichkeit, die ihm fehlt, in hohem Grade offen. Die Rolle des Wahnsinns spielt er mit unvergleichlicher Ueberlegenheit, indem er die Leute, die ihn ausspähen, eben dadurch von seiner Geistesverwirrung überzeugt, daß er ihnen ihre Wahrheiten sagt, und sie mit dem schärfsten Witze verspottet. Aber bei seinen so oft gefaßten und immer unausgeführten Vorsätzen ist die Schwäche seines Willens offenbar: er läßt sich nur Gerechtigkeit widerfahren, wenn er sagt, es gebe keine größere Unähnlichkeit als zwischen ihm und dem Herkules. Nicht bloß die Nothwendigkeit treibt ihn zur List und Verstellung, er hat einen natürlichen Hang dazu, krumme Wege zu gehen; er heuchelt gegen sich selbst: seine weit hergeholten Bedenklichkeiten sind oft nur Vorwände, um seinen Mangel an Entschloßenheit zu verkleiden; „Gedanken," wie er zu einer andern Zeit sagt, „die nur ein Viertel Weisheit und drei Viertel Feigheit in sich haben". Am meisten ist er verklagt worden wegen der Härte, womit er Ophelias von ihm selbst veranlaßte Liebe zurückstößt, und wegen seiner Fühllosigkeit bei ihrem wiewohl unwillkürlich verschuldeten Tode. Aber er ist zu sehr in seinen eignen Gram versunken, um Mitleiden für Andre übrig zu haben:

seine Gleichgültigkeit giebt uns den Maßstab seiner innern Zerrüttung. Dagegen spürt man unläugbar in ihm eine tückische Schadenfreude, wenn es ihm gelungen ist, mehr durch Noth und Zufall, die ihn allein zu raschen Streichen treiben können, als durch das Verdienst seines Muthes, seine Feinde aus dem Wege zu räumen; so äußert er sich nach Ermordung des Polonius und über Rosenkranz und Güldenstern. Hamlet hat keinen festen Glauben, weder an sich noch an irgend etwas: von Aeußerungen religiöser Zuversicht geht er zu skeptischen Grübeleien über; er glaubt an das Gespenst seines Vaters, wenn er es sieht, und sobald es verschwunden, wird es ihm beinahe zur Täuschung. (Man hat es als einen Widerspruch gerügt, daß Hamlet in dem Monolog über den Selbstmord sagt:

> Das unentdeckte Land, von dessen Gränzen
> Kein Wandrer wiederkehrt.

Denn war nicht der Geist ein zurückgekommener Wanderer? Shakspeare hat aber geflißentlich zeigen wollen, daß Hamlet auf keine Ueberzeugung irgend einer Art fest fußen kann.) Er ist dahin gekommen zu sagen, „nichts sei an sich weder gut, noch übel; nur das Denken mache es dazu“; der Dichter verliert sich mit ihm in den Irrgängen des Gedankens, worin man weder Ende noch Anfang findet. Und auch die Gestirne geben durch den Lauf der Begebenheiten keine Antwort auf die so dringend vorgelegten Fragen. Eine, wie es scheint vom Himmel bevollmächtigte, Stimme aus einer andern Welt fordert Rache für einen ungeheuern Frevel, und bleibt ohne Wirkung; die Verbrecher werden zuletzt bestraft, aber wie durch einen ungefähren Schlag, und nicht auf die erforderliche Weise, um der Welt ein warnendes Beispiel der Gerechtigkeit kund zu machen; un-

entschlüßige Vorsicht, schlaue Verrätherei und rasche Wuth eilen dem gleichen Untergange entgegen; weniger Schuldige oder Unschuldige werden in den allgemeinen Fall mit verwickelt. Das Schicksal der Menschheit steht da wie eine riesenhafte Sphinx, die jeden, der ihr furchtbares Räthsel nicht zu lösen vermag, in den Abgrund des Zweifels hinabzustürzen droht.

Als ein Beispiel von den vielen mißverstandenen Feinheiten Shakspeares führe ich den Stil an, worin die Rede des Schauspielers von der Hekuba abgefaßt ist. Die Ausleger haben viel darüber hin und her gestritten, ob sie von Shakspeare selbst oder entlehnt sei, und ob er es mit seinem Lobe des Stückes, worin sie vorkommen soll, ernstlich gemeint, oder den tragischen Bombast mancher Zeitgenoßen habe verspotten wollen. Sie bedachten nicht, daß diese Rede nicht für sich, sondern an der Stelle, wo sie steht, beurtheilet werden muß. Was in dem Schauspiele selbst wieder als dramatische Dichtung erscheinen sollte, mußte gegen dessen würdige Poesie so wie theatralische Erhöhung gegen die einfache Natur abstechen. Deswegen hat Shakspeare das Schauspiel im Hamlet durchgehends in spruchreichen Reimen voller Antithesen abgefaßt. Allein dieser feierlich abgemeßne Ton paßt nicht für die Rede, heftige Rührung sollte darin herrschen, es blieb also dem Dichter kein anderer Ausweg übrig als der, welchen er gewählt hat, Ueberladung des Pathos. Es ist allerdings falsche Emphase in dieser Rede, aber dergestalt mit wahrer Größe vermischt, daß ein Schauspieler, darin geübt, die nachgeahmten Rührungen künstlich in sich hervorzurufen, wirklich selbst davon hingerißen werden kann. Uebrigens wird man nicht glauben, Shakspeare habe seine

Kunst wenig genug verstanden, um nicht einzusehen, daß ein Trauerspiel, worin Aeneas der Dido eine so weitläuftige epische Erzählung von etwas längst Vergangenem, von der Zerstörung Trojas gemacht hätte, weder dramatisch noch theatralisch gewesen wäre.

---

# Dreißigste Vorlesung.

(Fortsetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares: Trauerspiele:) Macbeth, König Lear; Die drei römischen Stücke: Coriolan, Julius Cäsar, Antonius und Kleopatra. — Timon von Athen, Troilus und Kressida.

Vom Macbeth habe ich schon einmal im Vorbeigehen gesprochen, und wer könnte das Lob dieses erhabenen Werkes erschöpfen? Seit den Furien des Aeschylus war etwas so Großes und Furchtbares nicht wieder gedichtet worden. Zwar die Hexen sind keine göttlichen Eumeniden und sollen es nicht sein: sie sind unedle und gemeine Werkzeuge der Hölle. Ein deutscher Dichter hat es also sehr übel verstanden, da er sie in warnende und sogar moralisierende Zwitterwesen von Parcen, Furien und Zauberinnen umgestaltet und mit tragischer Würde bekleidet hat. Lege doch Niemand Hand an Shakspeares Werke, um etwas Wesentliches daran zu ändern: es bestraft sich immer selbst. Das Böse ist von Grund aus häßlich, und es ist widersinnig, es auf irgend eine Art veredeln zu wollen. Meines Erachtens haben es daher auch Dante und selbst noch Tasso mit der Schilderung der Dämonen weit beßer getroffen, als Milton.

Ob Shakspeares Zeitalter noch an Zauberei und Gespenster glaubte, das ist für die Rechtfertigung des Gebrauchs, welchen er im Hamlet und Macbeth von den vorgefundenen Ueberlieferungen gemacht, vollkommen gleichgültig. Kein Aberglaube hat herrschend und weit durch Zeiten und Völker verbreitet sein können, ohne eine Grundlage in der menschlichen Natur zu haben: an diese wendet sich der Dichter und ruft aus ihren verborgenen Tiefen hervor was die Aufklärung gänzlich beseitigt zu haben meint, jenen Schauer vor dem Unbekannten, jene Ahndung einer nächtlichen Seite der Natur und Geisterwelt. Auf diese Art wird er gewissermaßen zugleich der Darsteller und der Philosoph eines Aberglaubens, das heißt, nicht der Philosoph, der wegläugnet und verspottet, sondern, was schwerer ist, der den Ursprung scheinbar vernunftwidriger und doch so natürlicher Meinungen begreiflich macht. Wollte er aber diese volksmäßigen Ueberlieferungen nach Willkür abändern, so würde er seine ganze Befugniß einbüßen, und nichts weiter zum besten geben, als seine eignen Fratzen. Shakspeares Darstellung der Hexen ist wahrhaft magisch: er hat ihnen in den kurzen Scenen, wo sie auftreten, eine eigene Sprache geschaffen, die, wiewohl aus den gewöhnlichen Elementen zusammengesetzt, dennoch eine Sammlung von Beschwörungsformeln zu sein scheint, und worin der Laut der Worte, die gehäuften Reime und der Rhythmus der Verse gleichsam die dumpfe Musik zu wüsten Hexentänzen bilden. Man beklagt sich über die Nennung ekelhafter Gegenstände: wer aber meint, der Zauberkeßel könne mit angenehmen Aromaten wirksam gemacht werden, der versteht es nicht beßer als die, welche begehren, daß die Hölle ehrlich guten Rath geben soll. Diese widerwärtigen Dinge, wovon sich die Einbildungskraft abwendet,

sind hier ein Sinnbild feindseliger Kräfte, die in der Natur arbeiten, und der geistige Schauer überwiegt den sinnlichen Abscheu. Unter sich reden die Hexen wie Weiber aus dem Pöbel, denn das sollen sie ja sein; dem Macbeth gegenüber erhebt sich ihr Ton: ihre Weissagungen, die sie selbst aussprechen, oder von ihren Phantomen aussprechen laßen, haben die dunkle Kürze, die majestätische Feierlichkeit, wodurch von jeher die Orakel den Sterblichen Ehrfurcht einzuflößen wußten. Man sieht hieraus, daß die Zauberinnen selbst nur Werkzeuge sind; sie werden von unsichtbaren Geistern regieret, sonst würde die Bewirkung so großer und entsetzlicher Begebenheiten über ihre Sphäre sein. Und welches war nun der Zweck, wozu ihnen Shakspeare in seinem Schauspiel dieselbe Stelle einräumte, die sie in Macbeths Geschichte nach den alten Chroniken einnehmen? Ein ungeheures Verbrechen geschieht: Dunkan, ein ehrwürdiger Greis und der gütigste König, wird ermordet; von seinem Unterthanen, den er so eben mit Ehren und Wohlthaten überhäuft hat; im wehrlosen Schlafe; unter dem gastfreundlichen Dach. Bloß natürliche Antriebe scheinen zu schwach, oder wenigstens müßte der Thäter als der verhärtetste Bösewicht geschildert werden. Shakspeare wollte uns ein erhabneres Bild zeigen: einen ehrgeizigen aber edlen Helden, der einer tief angelegten höllischen Versuchung erliegt, und in welchem alle Verbrechen, wozu ihn die Nothwendigkeit treibt, den Erfolg seiner ersten Unthat zu behaupten, dennoch das Gepräge des angebornen Heldenthums nicht ganz auslöschen können. Er hat also die Schuld dieser Unthat dreifach getheilt. Der erste Gedanke kommt von jenen Wesen, deren ganze Thätigkeit durch die Lust am Bösen gelenkt wird. Die wunderbaren Schwestern überraschen Macbeth in der Trunkenheit der

befriedigten Ruhmbegierde nach seinen Siegen; sie spiegeln ihm dasjenige, was nur durch seine That wirklich werden kann, als eine Verfügung des Schicksals vor, und beglaubigen ihre Worte durch unmittelbare Erfüllung der ersten Weissagung. Die Gelegenheit zum Königsmorde bietet sich sogleich dar; Macbeths Gemahlin beschwört ihn, sie nicht entschlüpfen zu laßen: mit feuriger Beredsamkeit macht sie alle Sophismen geltend, wodurch das Verbrechen sich in eine falsche Größe kleidet. Auf Macbeths Antheil fällt beinahe nur die Ausführung, er wird dazu wie im Taumel der Verblendung hingestoßen. Die Reue folgt der That auf dem Fuße nach, ja sie geht ihr voran, und die Gewißensqual läßt ihm forthin weder bei Tage noch bei Nacht Ruhe. Aber nun ist er einmal in den Stricken der Hölle; es ist entsetzlich zu sehen, wie Macbeth, der sonst als Krieger dem Tode trotzen konnte, jetzt, nachdem er einmal die Aussicht auf das künftige Leben in die Schanze geschlagen (we'd jump the life to come), um so ängstlicher sein irdisches Dasein festhält, je elender es geworden ist, und ohne Erbarmen Alles aus dem Wege räumt, was ihm nach seinem finstern Argwohn Gefahr zu drohen scheint. So sehr man seine Handlungen verabscheut, kann man seinem Gemüthszustande nicht alle Theilnahme versagen; man beklagt die Verwüstung so herrlicher Anlagen; ja, man muß es noch in seiner letzten Vertheidigung bewundern, wie in ihm ein tapferer Wille mit einem feigen Gewißen ringt. Man könnte glauben, in diesem Trauerspiele herrsche das Verhängniß ganz nach den Begriffen der Alten: Alles hebt mit einem übernatürlichen Einfluße an, woran die folgenden Begebenheiten wie durch eine unvermeidliche Verkettung geknüpft sind. Man findet hier sogar jene doppelsinnigen Orakel wieder, welche eben durch

ihre buchstäbliche Erfüllung die auf sie Vertrauenden täuschen. Indessen läßt sich nachweisen, daß der Dichter erleuchtetere Ansichten in seinem Werke niedergelegt hat. Er deutet an, daß der Kampf des Guten und Bösen in dieser Welt nur unter Zulaßung der Vorsehung stattfindet, welche den Fluch, den einige Sterbliche auf ihr Haupt ziehen, zu anderweitigem Segen wendet. In der Vergeltung ist eine genaue Stufenfolge beobachtet. Lady Macbeth, unter den menschlichen Wesen die schuldigste Theilhaberin an dem Königsmorde, verfällt durch ihre Gewißensangst in eine unheilbare körperliche Zerrüttung; sie stirbt, unbetrauert von ihrem Gemahl, mit allen Zeichen der Verwerfung. Macbeth wird noch würdig befunden den Heldentod auf dem Schlachtfelde zu sterben. Dem edlen Macduff wird für die Rettung seines Vaterlandes die Genugthuung zu Theil, den Tyrannen, der seine Gattin und Kinder erwürgt hat, mit eigner Hand zu bestrafen. Banquo büßt seinen ehrgeizigen Vorwitz, auch seine eigne glorreiche Zukunft wißen zu wollen, mit einem frühen Tode, indem er dadurch Macbeths Eifersucht erregt; aber er hat sein Gemüth von den Einblasungen der Zauberinnen rein erhalten: sein Name wird in seinem Geschlecht gesegnet, das auf eine lange Zeitenfolge zu derselben Königswürde bestimmt ist, die Macbeth nur auf seine Lebensdauer an sich gerißen. Im Gange der Handlung ist dieses Stück ganz das Gegentheil vom Hamlet: sie schreitet mit erstaunlicher Raschheit vorwärts, von der ersten Katastrophe (denn Dunkans Ermordung kann schon eine Katastrophe genannt werden) bis zur letzten. „Gedacht, gethan!“ ist der allgemeine Wahlspruch, denn, wie Macbeth sagt,

Der flücht'ge Vorsatz wird nie eingeholt,
Geht nicht die That gleich mit.

In allen Zügen sieht man ein rüstiges Helden-Zeitalter, im rauhen Norden, der die Nerven stählt. Welche Dauer die Handlung haben soll, läßt sich nicht genau angeben: nach der Geschichte vielleicht Jahre; aber wir wißen schon, daß der Einbildungskraft die erfüllteste Zeit als die kürzeste erscheint. Und hier ist unbegreiflich viel in einen engen Raum zusammengedrängt, nicht bloß als äußerliche Begebenheit, sondern mit Schilderung des innersten Gemüthszustandes der Handelnden. Es ist als ob die Hemmungen an dem Uhrwerke der Zeit herausgenommen wären, und nun die Räder unaufhaltsam abrollten. Nichts ist der Gewalt der Darstellung in Erregung des Grausens zu vergleichen. An alle Umstände von Dunkans Ermordung, den Dolch, der vor Macbeths Augen schwebt, Banquos Erscheinung bei'm Gastmahle, Lady Macbeths Nachtwandeln, darf man nur erinnern: was läßt sich darüber sagen, das den Eindruck nicht eher schwächte? Solche Scenen sind einzig und kommen nur bei diesem Dichter vor, sonst müßte die tragische Muse ihre Maske mit dem Medusenhaupt vertauschen.

Als auf eine Nebensache will ich nur noch auf Shakspeares weltkluge Gewandtheit aufmerksam machen, der durch ein so ganz nach poetischen Absichten entworfnes Werk einem Könige zu schmeicheln wußte. Jakob der Erste leitete sein Geschlecht vom Banquo ab; er war der erste, der den dreifachen Scepter von England, Schottland und Irland vereinigte: dieß wird in der magischen Erscheinung sichtbar gemacht, und ihm eine lange Reihe glorreicher Nachfolger verheißen. Sogar die Gabe der englischen Könige, gewisse Krankheiten durch Auflegung der Hände zu heilen, die Jakob von Eduard dem Bekenner ererbt zu haben vorgab, und auf die er einen großen Werth legte, wird auf eine natürliche

Art erwähnt. (Die Nennung Eduards des Bekenners giebt zugleich die Epoche an, worin diese historisch beglaubigte Geschichte vorgeht. Noch stehen zu Inverneß Ruinen von Macbeths Schloße; die heutigen Grafen von Fife sind Abkömmlinge des wackern Macduff; sie genoßen, bis zur Vereinigung Schottlands mit England, besondre Vorrechte wegen ihrer Verdienste um die Krone.) Dergleichen Gelegenheitsstücke kann man sich schon ohne Gefahr für die Poesie gefallen laßen: mit solchen Anspielungen empfahl Aeschylus seinen Mitbürgern den Areopag, und verherrlichte Sophokles Athen.

Wie im Macbeth das Schrecken den höchsten Gipfel erreicht, so ist im König Lear die Wißenschaft des Mitleids erschöpft. Die Hauptpersonen sind hier nicht die handelnden, sondern die leidenden. Es wird hier nicht, wie in den meisten Trauerspielen, ein Unglück geschildert, in welchem die plötzlichen Schläge des Schicksals den Getroffenen noch zu ehren scheinen, wo dem Verlust in der Erinnerung an den ehemaligen Besitz immer noch ein schmeichelhafter Trost beiwohnt; sondern der Fall in das tiefste Elend, welches der Menschheit alle äußern und innern Vorzüge abstreift, und sie nackter Hülflosigkeit Preis giebt. Die dreifache Würde eines Königs, eines Greises und eines Vaters wird durch den grausamen Undank seiner unnatürlichen Töchter geschändet; der alte Lear, der aus thörichter Zärtlichkeit Alles weggegeben, wird wie ein herumschweifender Bettler verstoßen; die kindische Verstandesschwäche, der er schon nahe war, geht in den wildesten Wahnsinn über, und als man ihn aus seiner schmählichen Verlaßenheit rettet, ist es zu spät; kein Trost der kindlichen Pflege und der treuen Freundschaft kann mehr an ihm haften; seine körperlichen und geistigen Kräfte

sind unheilbar zerrüttet, und ihm bleibt vom Leben nichts weiter übrig, als die Fähigkeit gränzenlos zu lieben und zu leiden. Welch ein Bild gewährt Lears Zusammentreffen mit Edgar in der stürmischen Nacht in einer armseligen Hütte! Edgar, ein Jüngling, ist durch die Ränke seines Bruders und die Verblendung seines Vaters eben so tief von angeborner Hoheit herabgestoßen als Lear, er fristet sein Leben vor der Verfolgung, als ein von bösen Geistern geplagter Bettler verkleidet. Der Narr des Königs ist, ungeachtet der freiwilligen Herabwürdigung, die sein Stand voraussetzt, nächst Kent, Lears treuester Begleiter und weisester Rathgeber. Dieser gutherzige Narr kleidet die Vernunft in seine buntscheckige Tracht, der edelgeborne Bettler spielt den Wahnsinn, und beide, wenn sie wirklich wären was sie scheinen, würden noch beneidenswerth im Vergleich mit dem König sein, der es fühlt, wie ein zerreißender Schmerz seine Vernunft zu überwältigen droht. Eben so erschütternd ist das Zusammentreffen Edgars mit dem geblendeten Gloster; es ist unendlich rührend, wie der verstoßne Sohn der Führer seines Vaters und immer noch unter der Verkleidung des Beseßnen sein guter Engel wird, der ihn durch einen sinnreichen frommen Betrug vom verzweiflungsvollen Selbstmorde rettet. Doch wer könnte alle die Zusammenstellungen und Lagen einzeln aufzählen, womit der Dichter die Gemüther bestürmt? Ich will nur eine Bemerkung über den Bau des Ganzen machen. Die Geschichte Lears und seiner Töchter ließ Shakspeare ganz so, wie er sie in einer fabelhaften Ueberlieferung vorfand, mit allen Zügen, welche die Einfalt der alten Zeit bezeugen. Aber von der Geschichte Glosters und seiner Söhne enthielt jene Ueberlieferung keine Spur, Shakspeare hat sie aus einer andern Dichtung geschöpft und aus freiem Antriebe

hinzugefügt. Man hat dieß getadelt, als zerstöre es die Einheit der Handlung. Allein Einheit ist immer da, wenn alles Eingeflochtne zur Verwicklung und Auflösung beiträgt. Und mit welcher sinnreichen Kunst greifen die beiden Haupttheile der Composition in einander! Glosters Theilnahme an Lears Schicksal wird für seinen Sohn Edmund das Mittel ihn völlig zu stürzen, und giebt dem verstoßnen Edgar Gelegenheit der Retter seines Vaters zu werden. Auf der andern Seite ist Edmund thätig in Regans und Gonerills Sache, und die lasterhafte Leidenschaft, die beide für ihn faßen, bringt sie dahin, an einander und an sich selbst Gerechtigkeit auszuüben. Den dramatischen Bedingungen wäre also wohl hinreichend Genüge geleistet, doch das ist das Geringste: diese Zusammenstellung macht eigentlich die erhabene Schönheit des Werkes aus. Die beiden Fälle sind sich in der Hauptsache ähnlich: ein verblendeter Vater verkennt sein ächtgesinntes Kind, und die vorgezognen unnatürlichen Kinder vergelten es ihm durch Zerstörung seines ganzen Glücks. Aber alle Umstände sind so verschieden, daß diese Geschichten, indem sie auf das Herz gleichmäßig wirken, für die Einbildungskraft einen vollkommnen Gegensatz bilden. Wenn Lear allein durch seine Töchter litte, so würde der Eindruck auf die freilich zerreißende Theilnahme an seinem Privat-Unglück beschränkt sein. Aber zwei so unerhörte Beispiele zu gleicher Zeit stellen sich dar wie eine große Empörung in der sittlichen Welt: das Gemälde wird riesenhaft, und erregt ein Entsetzen, wie die Vorstellung, daß die Himmels-Körper einmal aus ihren geordneten Bahnen treten könnten. Gewissermaßen um die Ehre der Menschheit zu retten, erhält es Shakspeare seinen Zuschauern immer gegenwärtig, daß die Geschichte in einer wüsten barbarischen Zeit vorgehet: er

legt einen besondern Nachdruck darauf, daß die damaligen Britten noch Heiden sind, wiewohl er nicht alle übrigen Umstände mit dieser Annahme der Zeit gelehrt in Uebereinstimmung gesetzt hat. Aus diesem Gesichtspunkte müßen viele Rauhigkeiten im Ausdruck und in den Sitten beurtheilt werden, z. B. die unsittsame Art, wie Gloster seinen Bastard anerkennt, Kents Zank mit dem Haushofmeister, und vornehmlich die persönlich ausgeübte Grausamkeit des Herzogs Cornwall am Gloster. Selbst die Tugend des biedern Kent trägt das Gepräge eines eisernen Zeitalters, wo sich sowohl im Guten als im Bösen eine ungebändigte Kraft offenbart. Dem Könige sind nicht, unnützer Weise, große Eigenschaften geliehen; der Dichter konnte über unser Mitleiden mit seiner Lage gebieten, ohne zu verhehlen was er gethan um sie sich zuzuziehen. Lear ist jähzornig, gebieterisch und beinahe schon vor Alter kindisch, als er seine jüngste Tochter verstößt, weil sie in die heuchlerischen Uebertreibungen ihrer Schwestern nicht einstimmt. Aber ein Herz zum Lieben hat er, das der innigsten Dankbarkeit empfänglich ist, und noch aus der Verfinsterung seines Verstandes brechen Strahlen eines hohen königlichen Sinnes hervor. Von Kordelias himmlischer Seelenschönheit, in so wenigen Worten ausgesprochen, wage ich nicht zu reden: sie darf nur mit Antigone zusammen genannt werden. Man hat ihren Tod zu herbe gefunden, und das Stück wird in England mit der Veränderung aufgeführt, daß sie siegreich und glücklich bleibt. Ich gestehe es, ich begreife nicht, welche Vorstellung von der Kunst und dem dramatischen Zusammenhange diejenigen haben, welche glauben, man könne einem Trauerspiele nach Belieben einen doppelten Ausgang anpassen: einen traurigen für hartherzige Zuschauer, und einen fröhlichen für weichgeschaffne Seelen.

Nachdem Lear so Vieles überstanden, kann er nur am Schmerz über Kordelias Tod auf eine tragische Art sterben, und soll er gleichfalls gerettet werden und noch eine glückliche Zeit erleben, so verliert das Ganze seine Bedeutung. Zwar werden nach Shakspeares Plan die Schuldigen sämmtlich bestraft; denn das Böse zerstört sich selbst; aber die hülfreichen Tugenden kommen überall zu spät, oder ziehen gegen die schlaue Thätigkeit der Bosheit den kürzern. Die Personen haben nur einen schwankenden Glauben an die Vorsehung, wie ihn Heiden haben mögen, und der Dichter zeigt uns eben, daß dieser Glaube, um in seinem ganzen Umfange befestigt zu werden, einen weiteren Raum, als das düstre Erdenleben, bedarf.

Diese fünf Trauerspiele, über die ich so eben gesprochen habe, sind verdientermaßen die berühmtesten unter Shakspeares Werken. Besonders in den drei letzten offenbart sich ein beinahe übermenschlicher Schwung des Genius: der Geist verliert sich eben so sehr in der Betrachtung aller Höhen und Tiefen die sich darin finden, als der erste Eindruck das Gefühl überwältigt. Indessen haben unter den historischen Schauspielen einige eine tragische große Vollkommenheit, und alle glänzen durch eigenthümliche Vorzüge.

An den drei römischen Stücken, Coriolan, Julius Cäsar, und Antonius und Kleopatra, ist besonders die Enthaltsamkeit zu bewundern, womit Shakspeare fremdartige Zuthaten und willkürliche Voraussetzungen ausschließt, und dennoch den Bedürfnissen der Bühne Genüge leistet. Diese Schauspiele sind die Sache selbst, und in der anscheinenden Kunstlosigkeit, die Geschichte ganz so wiederzugeben, wie sie sich vorfindet, verbirgt sich eine ungemeine Kunst. Für jede historische Erscheinung weiß Shakspeare den poetischen Gesichts=

punkt auszumitteln, und einer aus dem unermeßlichen Ganzen der Weltgeschichte ausgesonderten Reihe von Begebenheiten, ohne etwas daran zu verändern, in sich Einheit und Rundung zu geben. Das öffentliche Leben des alten Roms wird vor unsern Augen durch die großartigste und freieste dramatische Form aus seinem Grabe auferweckt, und Plutarchs Helden werden durch die beredteste Poesie verherrlicht.

Im Coriolan sind die meisten komischen Einmischungen, weil hier die vielköpfige Menge eine beträchtliche Rolle spielt, und wenn Shakspeare das Volk als Masse in seinen blinden Bewegungen schildert, überläßt er sich fast immer seiner lustigen Laune. Den Plebejern, die ihre Albernheit schon selbst genug zur Schau tragen, ist zum Ueberfluß noch der originelle alte Satiriker Menenius beigegeben. Es entstehen hieraus drollige Scenen von ganz eigner Art, und die nur in einem solchen politischen Schauspiele möglich sind, z. B. wie Coriolan bei den geringen Bürgern, die er wegen ihrer Feigheit im Kriege verachtet, um das Consulat werben soll, sich aber, innerlich ergrimmt, nicht zu der herkömmlichen Demuth entschließen kann, und ihnen dennoch ihre Stimmen abtrotzt.

Warum das Stück vom Julius Cäsar bis zum Falle des Brutus und Cassius fortgeführt werden mußte, damit die Handlung vollständig würde, habe ich schon anderswo gezeigt.*) Cäsar ist keineswegs der Held des Stückes, sondern Brutus ist es. Die liebenswürdige Schönheit dieses Charakters, sein gefühlvoller und patriotischer Heldenmuth ist mit besondrer Sorgfalt ausgeführt. Doch wird mit großer Feinheit angedeutet, wie Cassius dem Brutus an selbständiger

---

*) S. oben S. 15.

Willenskraft und an Verstand in Beurtheilung der menschlichen Angelegenheiten überlegen ist; wie dieser wegen der Reinheit seines Gemüthes und seiner gewißenhaften Gerechtigkeitsliebe nicht zum Parteihaupte in einem schon ganz verderbten Staate taugt, und wie eigentlich seine Versehen der Sache der Verschwornen eine unglückliche Wendung geben. Man hat in der Rolle Cäsars einige Großsprechereien als unschicklich getadelt. Allein da er nicht handelnd auftritt, so blieb nichts anders übrig, um einen Maßstab seiner Größe zu geben, als der Eindruck, den er auf die Uebrigen macht, und seine eigne Zuversicht zu sich selbst. An dieser ließ es Cäsar freilich nicht fehlen, wie wir aus der Geschichte und seinen eignen Schriften wißen; aber er äußerte sie wohl mehr durch leise Verspottung seiner Gegner, als in prahlhaften Reden. Für die theatralische Wirkung dieses Schauspiels ist es ein Nachtheil, daß die letzten zwei Aufzüge gegen die ersten an äußerm Glanze und Bewegung etwas abfallen. Cäsars erste Erscheinung in einem festlichen Aufzuge, wo die Musik inne hält und Alles schweigt, sobald er spricht, und seine wenigen Worte wie Orakel aufgefaßt werden, ist prächtig; die Verschwörung ist eine wahre Verschwörung, die in verstohlnen Unterredungen und im Dunkel der Nacht den Streich vorbereitet, der am hellen Tage ausgeführt werden und die Verfaßung der Welt verändern soll; das verwirrte Gedränge vor Cäsars Ermordung, die allgemeine Bestürzung, selbst der Thäter, nach der That ist meisterlich geschildert; endlich mit dem Leichenbegängniß und der Rede des Antonius erreicht die Wirkung ihren höchsten Gipfel. Cäsars Schatten zeigt sich mächtiger, seinen Fall zu rächen, als er selbst es war, ihm vorzubeugen. Nachdem die äußerlich glänzende Größe des Eroberers und Weltbeherrschers gestürzt

worden, bleibt nur die innere Charaktergröße des Brutus und Cassius übrig, um die Bühne und das Gemüth der Zuschauer zu erfüllen: sie stehen gewissermaßen einsam da, ihrem Namen gemäß, als die letzten Römer; und es setzt in lebhaftere Spannung, einen gewagten großen Entschluß faßen, als die Folgen der That mit festem Heldenmuth ertragen zu sehen.

Antonius und Kleopatra kann gewissermaßen als eine Fortsetzung des Julius Cäsar betrachtet werden: zwei Hauptcharaktere, der des Antonius und der des Augustus, sind in beiden Stücken gleichmäßig durchgeführt. Antonius und Kleopatra ist ein Schauspiel von großem Umfange, der Gang ist weniger einfach als im Julius Cäsar. Die Fülle und Mannichfaltigkeit der politischen und kriegerischen Vorfälle, welche die schließliche Vereinigung der dreigetheilten Welt des römischen Reiches unter einem einzigen Herrn herbeigeführt haben, war vielleicht zu groß, um sie in Einem dramatischen Gemälde zu klarer Ueberschauung zusammen zu faßen. Das ist eben die große Schwierigkeit des historischen Dramas, daß es zugleich ein gedrängter Auszug und eine lebendige Entfaltung der Geschichte sein muß: diese Schwierigkeit hat Shakspeare meistens glücklich überwunden. Hier aber ist manches, was im Hintergrunde vorgeht, nur so angedeutet, daß dabei eine vertraute Bekanntschaft mit der Geschichte vorausgesetzt wird, und das Verständniß eines Kunstwerkes sollte doch immer von fremdem Unterrichte unabhängig sein. Manche historisch bedeutende Personen erscheinen und verschwinden im Vorübergehen; das Vorbereitende und Mitwirkende ist nicht genugsam in Massen gesammelt, um den Blick nicht zu zerstreuen. Die Hauptpersonen treten indessen durch Zeichnung und Farbe auf das nachdrücklichste hervor,

und feßeln die Einbildungskraft. Im Antonius sieht man ein Gemisch von großen Eigenschaften, Schwächen und Lastern: gewaltthätigen Ehrgeiz und großmüthige Aufwallungen; Versunkenheit in üppigen Genuß und edle Scham über seine eignen Verirrungen; Ermannungen zu würdigen Entschlüßen, die immer wieder an den Verführungen eines Weibes scheitern. Es ist Hercules in den Feßeln der Omphale, aus der fabelhaften Heldenzeit in die historische, und in römisches Costum übertragen. Die buhlerischen Künste der Kleopatra sind ohne Schonung dargelegt: auch sie ist ein zweideutiges Wesen, aus königlichem Stolz, weiblicher Eitelkeit, Wollust, Wankelmuth und wahrer Anhänglichkeit zusammengesetzt. Wiewohl ihre und des Antonius gegenseitige Leidenschaft ohne sittliche Würde ist, so erregt sie doch die Theilnahme als eine unüberwindliche Bezauberung: sie scheinen für einander geschaffen zu sein, weil Kleopatra eben so einzig durch ihre verführerischen Reize ist, als Antonius durch den Glanz seiner Thaten. Da sie für einander sterben, verzeiht man ihnen für einander gelebt zu haben. Mit dem offnen und hingegebenen Charakter des Antonius contrastiert die herzlose Kleinlichkeit des Cäsar Octavianus vortrefflich, die Shakspeare vollkommen durchschaut hat, ohne sich durch das Glück und den Ruhm des Augustus irre machen zu laßen.

Timon von Athen und Troilus und Cressida sind keine historischen Schauspiele, aber man kann sie auch eigentlich weder Trauerspiele noch Lustspiele nennen. Durch die Wahl des Stoffes aus dem Alterthum haben sie einige Verwandtschaft mit den römischen Stücken; deswegen habe ich bis hieher verspart, von ihnen zu reden.

Timon von Athen hat unter den Werken Shakspeares am meisten den Charakter der Satire, der lachenden in der

Schilderung der Schmeichler und Schmarotzer, der juvenalischen Satire des Unwillens in der Bitterkeit und den Verwünschungen Timons über den Undank der falschen Welt. Die Geschichte ist sehr einfach behandelt, und theilt sich bestimmt in große Massen: im ersten Aufzug das Freudenleben Timons, seine großmüthige und gastfreie Verschwendung, und der Zudrang jeder Art von Bewerbung um ihn her; im zweiten und dritten Aufzug seine Schuldennoth und die dadurch veranlaßte Prüfung der vermeinten Freunde, welche von ihnen sämmtlich übel bestanden wird; im vierten und fünften Timons Flucht in die Wildniß, seine menschenfeindliche Schwermuth und sein Tod. Das einzige, was man eine Episode nennen kann, ist die Verbannung des Alkibiades und seine Rückkehr mit gewaffneter Hand. Indessen ist es ebenfalls ein Beispiel von dem Undank eines Staates gegen seinen Vertheidiger, wie dort der Privatfreunde gegen ihren Wohlthäter. Und wie die Verdienste des Feldherrn um seine Mitbürger mehr Charakterstärke voraussetzen, als die des großmüthigen Verschwenders, so sticht auch ihr Betragen gegen einander ab: Timon härmt sich selber zu Tode, Alkibiades schafft sich mit Gewalt das verlorne Ansehen wieder. Wenn der Dichter, wie billig, gegen den gewöhnlichen Weltlauf mit Timon Partei nimmt, so schont er auf der andern Seite diesen auch nicht. Timon war ein Thor in seiner Güte, er ist ein Wahnsinniger in seinem Unwillen: überall fehlt ihm die Weisheit, welche Maß zu halten lehrt. Wiewohl er die Wahrheit seiner ausschweifenden Gefühle durch den Tod bewährt, und da er einen Schatz ausgräbt, den Reichthum von sich stößt, der ihn wiederum aufzusuchen scheint, so sieht man doch deutlich genug, daß die Eitelkeit, immer einzig sein zu wollen, an den beiden Rollen, die er spielt,

sowohl an seiner freigebigen Selbstvergeßenheit, als an seiner einsiedlerischen Verschloßenheit, einigen Antheil hat. Dieß kommt besonders in der unvergleichlichen Scene zum Vorschein, als der Cyniker Apemantus den Timon in der Wildniß besucht. Sie haben eine Art Brodneid auf einander in Bezug auf das Gewerbe des Menschenhaßes: der Cyniker wirft dem verarmten Reichen vor, nur aus Noth die Lebensart ergriffen zu haben, die er längst aus freier Wahl führte, und Timon kann den Gedanken nicht ertragen, bloß ein Nachahmer des Cynikers zu sein. Da bei diesem Gegenstande die Wirkung nur durch Häufung ähnlicher Züge erreicht werden konnte, so hat Shakspeare in der Mannichfaltigkeit der Schattierungen einen bewundernswürdigen Verstand aufgewendet. Welch ein vielstimmiges Concert von Schmeicheleien und leeren Bezeugungen der Ergebenheit! Ungemein belustigend ist es, wie die Bewerber, zerstreut durch die zerrüttete Lage ihres Gönners, auf die Witterung eines neuen Glückes, das ihn betroffen, sogleich wieder herzuströmen. In den Reden Timons nach seiner Enttäuschung sind alle feindseligen Bilder der Sprache erschöpft, es ist ein Wörterbuch beredter Flüche.

Troïlus und Cressida ist das einzige Schauspiel, welches Shakspeare unaufgeführt hat drucken laßen. Es scheint, er wollte hier einmal, unbekümmert um theatralische Wirkung, der Feinheit seines eignen Witzes und der Neigung zu einer gewissen Hinterlist in der Charakteristik Genüge leisten. Das Ganze ist eine durchgeführte Ironie auf die Krone aller Heldensagen, den trojanischen Krieg. Die Verächtlichkeit seiner Ursache, die Schläfrigkeit und Uneinigkeit, womit er geführt worden, so daß die Belagerung Trojas zehn Jahre dauern konnte, werden durch die herrlichen Be-

schreibungen, die weisen und sinnreichen Sprüche, wovon Alles überfließt, und durch die hohe Einbildung der Helden von sich selbst und von einander nur in ein desto helleres Licht gesetzt. Das Herrscher-Ansehen des Agamemnon, die persönlichen Kränkungen des Menelaus, die Erfahrenheit des Nestor, die Schlauheit des Ulysses bewirken eben nichts; da sie endlich einen Zweikampf des groben Prahlers Ajax mit Hektor veranstaltet haben, will sich dieser nicht ernstlich schlagen, weil Ajax sein Vetter ist. Achilles ist am übelsten behandelt: nachdem er sich lange in unthätigem Uebermuth gespreizt, und als eine seiner würdige Gesellschaft sich den Thersites zum Lustigmacher gewählt hat, überfällt er den Hektor, da dieser gerade wehrlos ist, und läßt ihn durch seine Myrmidonier erschlagen. Bei dem allen ängstige man sich nicht, als wäre hierdurch ein großer Frevel an dem ehrwürdigen Homer begangen: nicht die Ilias hatte Shakspeare vor Augen, sondern die Ritterromane vom trojanischen Kriege, die aus dem Dares Phrygius hergeflossen sind. Hier ist auch der Liebeshandel des Troïlus und der Cressida zu Hause, eine damals in England so volksmäßige Geschichte, daß ihre Namen zum Sprichwort geworden waren, Troïlus für treue und betrogne Liebe, Cressida für weibliche Falschheit. Der Name des Vermittlers zwischen ihnen, des Pandarus, ist sogar in die englische Sprache übergegangen (a pander), um Leute zu bezeichnen, die unerfahrnen Personen beiderlei Geschlechts ähnliche Dienste widmen. Aeußerst komisch ist die unendliche Bethulichkeit des höfischen Pandarus, die Liebenden zusammenzubringen, die seiner gar nicht bedürfen, da Cressida sich genugsam selbst verführt. Es ist freilich etwas lüstern, aber sehr zierlich geschildert, wie diese verrätherische Schöne durch Weigern lockt, und aus der jung-

fräulichen Sittsamkeit, die sie vorgiebt, einen buhlerischen Reiz zu machen weiß. Troïlus, das Muster der Liebhaber, sieht es geduldig an, wie seine Geliebte ein Verständniß mit dem Diomedes anknüpft. Er schwört zwar, sich zu rächen, aber trotz seinem Ungestüm in der Schlacht des nächsten Tages, fügt er Niemanden Leides zu, und endigt mit gewaltigen Drohungen. Mit Einem Wort, Shakspeare hat nicht gewollt, daß in dieser Helden-Komödie, wo Alles durch seinen hergebrachten Ruhm und den Pomp der Poesie auf Bewunderung Anspruch zu machen scheint, irgendwo Raum für die Achtung und die Theilnahme übrig bleibe, wenn man etwa Hektors Charakter ausnimmt; aber in diesem Doppelsinn der Darstellung liegt eine auserlesene Unterhaltung.

## Einunddreißigste Vorlesung.

(Fortsetzung. Beurtheilung der einzelnen Werke Shakspeares:) Die zehn aus der englischen Geschichte geschöpften Schauspiele und Die lustigen Weiber von Windsor.

Die aus der englischen Geschichte geschöpften Schauspiele sind zehn an der Zahl; eins der gehaltreichsten Werke Shakspeares, und zum Theil aus seiner reifsten Zeit. Ich sage mit Bedacht, eines seiner Werke; denn offenbar hat sie der Dichter alle zu einem großen Ganzen zusammengeordnet. es ist gleichsam ein historisches Heldengedicht in dramatischer Form, wovon die einzelnen Schauspiele die Rhapsodien ausmachen. Die Hauptzüge der Begebenheiten sind so treu aufgefaßt, ihre Ursachen und sogar ihre geheimen Triebfedern sind so lichtvoll durchschaut, daß man daraus die Geschichte nach der Wahrheit erlernen kann, während die lebendige Darstellung sie der Einbildungskraft unauslöschlich einprägt. Allein diese Reihe von Schauspielen ist dazu gemacht, einen viel höheren und allgemeineren Unterricht zu ertheilen; sie bietet für alle Zeiten gültige Beispiele vom politischen Weltlaufe dar. Dieser Spiegel der Könige sollte ein Handbuch junger Fürsten sein: sie können daraus die innere Würde

ihres angestammten Berufs kennen lernen, aber auch die Schwierigkeiten ihrer Lage, die Gefahren der Usurpation, den unvermeidlichen Fall der Tyrannei, die sich selbst untergräbt, indem sie sich fester gründen will; endlich die verderblichen Folgen von den Schwächen, Fehltritten und Verbrechen der Könige für ganze Nationen und auf mehrere Menschenalter hinaus. Acht unter diesen Schauspielen, von Richard dem Zweiten bis zu Richard dem Dritten, schließen sich durch ununterbrochne Zeitfolge an einander an, und umfaßen eine thatenvolle Periode der englischen Geschichte von beinahe einem Jahrhundert. Die darin geschilderten Begebenheiten erfolgen nicht bloß auf einander, sondern sie sind auf das genaueste unter sich verkettet, und erst mit Heinrichs des Siebenten Thronbesteigung endigt der Kreißlauf von Empörungen, Parteiungen, auswärtigen und bürgerlichen Kriegen, der mit Richards des Zweiten Absetzung begonnen hatte. Die verwahrloste Regierung des zuletzt genannten Königs, und sein schlechtes Betragen gegen seine eignen Verwandten zog ihm Bolingbrokes Empörung zu; jedoch war seine Entthronung durchaus widerrechtlich in der Form, und auf keinen Fall war Bolingbroke der wahre Thronerbe. Dieser kluge Stifter des Hauses Lancaster genoß als Heinrich der Vierte die Früchte seiner That nicht in Ruhe: seine aufrührerischen Barone, dieselben, die ihm zum Thron verholfen, machten ihm viel zu schaffen; auf der andern Seite war er eifersüchtig auf die glänzenden Eigenschaften seines Sohns, und dieß Mißtrauen, mehr als wirklich Neigung, bewog den Prinzen, sich in ausschweifende Gesellschaft zu werfen, um allen Schein des Ehrgeizes zu vermeiden. Beides zusammen macht den Inhalt der zwei Abtheilungen von Heinrich dem Vierten aus, die Unternehmungen der Miß-

vergnügten in den ernsthaften, die wilden Jugendstreiche des Kronprinzen in den komischen Scenen. Als dieser kriegerische Fürst unter dem Namen Heinrichs des Fünften den Thron bestieg, war er entschloßen, sein zweideutiges Erbrecht zu behaupten; er hielt auswärtige Eroberungen für das beste Mittel, um innerlichen Unruhen vorzubeugen, und dieß veranlaßte den glorreichen aber in seinen Folgen mehr schädlichen als ersprießlichen Krieg mit Frankreich, welchen Shakspeare in dem Schauspiele von Heinrich dem Fünften verherrlicht hat. Der frühzeitige Tod dieses Königs, die lange Minderjährigkeit Heinrichs des Sechsten, und seine fortwährende Unmündigkeit in der Regierungskunst brachten das größte Unglück über England. Die Zwietracht unter den Regenten, und daraus entsprungene schlechte Verwaltung verschuldete den Verlust der französischen Eroberungen; es fand sich ein kühner Thronbewerber, dessen Erbrecht unbestreitbar war, wenn man nicht annimmt, daß durch die Verjährung dreier Regierungen eine Usurpation gültig werden könne. So entstand die Fehde der Häuser York und Lancaster, die das Königreich viele Jahre hindurch verwüstete und mit dem Siege des Hauses York endigte. Alles dieß hat Shakspeare in den drei Theilen Heinrichs des Sechsten dargestellt. Eduard der Vierte verkürzte sein Leben durch üppigen Genuß und erfreute sich des durch so viele grausame Thaten erkauften Thrones nicht lange. Sein Bruder Richard, der an der Erhebung des Hauses York großen Antheil genommen hatte, war mit der Regentschaft nicht zufrieden, seine Herrschsucht bahnte ihm durch heimliche und gewaltsame Verbrechen den Weg zum Throne; aber seine düstre Tyrannei machte ihn zum Greuel des Volkes, und zog ihm den verdienten Untergang zu. Ihn besiegte ein Abkömmling des königlichen

Hauses, der von den Bürgerkriegen unbefleckt geblieben war, und was in seinem Erbrecht mangelhaft scheinen konnte, ergänzte sein Verdienst als Befreier des Vaterlandes von einem Ungeheuer. Mit Heinrichs des Siebenten Thronbesteigung hebt eine neue Epoche der englischen Geschichte an: der Fluch schien endlich entsühnt zu sein, und so spät erst endigte die Reihe von Usurpationen, Empörungen und bürgerlichen Kriegen, alle ursprünglich durch den Leichtsinn veranlaßt, womit Richard der Zweite die Krone verscherzt hatte.

Dieß ist die unverkennbare Beziehung dieser acht Schauspiele auf einander, doch wurden sie nicht in der chronologischen Ordnung entworfen. Die vier letzten dichtete Shakspeare allem Ansehen nach zuerst: von den drei Theilen Heinrichs des Sechsten ist es ausgemacht, und Richard der Dritte ist nicht bloß durch den Inhalt eine Fortsetzung von diesen, sondern auch ganz in demselben Stil gearbeitet. Hierauf ging Shakspeare bis auf Richard den Zweiten zurück, und fügte die zweite Reihe mit sorgfältiger Kunst an die erste an. Die Trilogien der Alten haben uns schon ein Beispiel gegeben, daß es nicht unmöglich ist, ein dramatisches Ganzes vollständig zu schließen, und dennoch Hinweisungen auf etwas Vorhergehendes und Nachfolgendes hineinzulegen. Auch endigen die meisten dieser Schauspiele mit einem ganz bestimmten Abschnitte in der Geschichte: Richard der Zweite mit der Ermordung dieses Königs; der zweite Theil Heinrichs des Vierten mit der Thronbesteigung seines Sohns; Heinrich der Fünfte mit dem Friedensschluß mit Frankreich; der erste Theil Heinrichs des Sechsten ebenfalls mit einem Friedensschluß; der dritte mit Heinrichs Ermordung und Eduards Thronbesteigung; Richard der Dritte mit seiner Niederlage und seinem Tode. Weniger befriedigend ist der

erste Theil Heinrichs des Vierten und der zweite Heinrichs des Sechsten abgerundet. Durch die Niederlage Percys war die Empörung der Großen nur zur Hälfte gedämpft, die auch in dem folgenden Theile des Stückes fortgesetzt wird. Eben so wenig war Yorks Sieg bei St. Alban ein entscheidender Vorfall in dem Kriege der beiden Häuser. Ueber diese dramatische Unvollkommenheit, wenn man es so nennen will, hat sich Shakspeare um weit bedeutenderer Vortheile willen hinausgesetzt. Das Gemälde des bürgerlichen Krieges war zu groß und furchtbar reich für ein einziges Schauspiel, und doch bot die ununterbrochene Reihe der Begebenheiten keinen bequemeren Ruhepunkt dar. Heinrichs des Vierten Regierung hätte allerdings in Einem Stücke umfaßt werden können; aber sie hatte zu wenig tragisches Interesse, und zu wenig historischen Glanz, um in einer durchgehends ernsthaften Behandlung anziehend zu sein; Shakspeare hat also den komischen Charakteren, die zum Gefolge des Prinzen Heinrich gehören, die freieste Entwickelung gegeben, und dieses beständige Zwischenspiel der politischen Ereignisse nimmt die Hälfte des Raums ein.

Die beiden übrigen Schauspiele aus der englischen Geschichte sind chronologisch von dieser Reihe getrennt: König Johann regierte beinahe zwei Jahrhunderte vor Richard dem Zweiten, und zwischen Richard den Dritten und Heinrich den Achten fällt die lange Regierung Heinrichs des Siebenten, die Shakspeare mit Recht, als keiner dramatischen Behandlung empfänglich, übergieng. Indessen kann man diese Schauspiele gewissermaßen als den Prolog und den Epilog der zusammengehörigen acht ansehen. Im König Johann sind schon alle die politischen und nationalen Motive angegeben, die in den folgenden Stücken eine so große Rolle spielen:

Kriege und Friedensschlüße mit Frankreich; eine Usurpation und die tyrannischen Thaten, die sie nach sich zieht; der Einfluß der Geistlichkeit, die Parteiungen der Großen. Heinrich der Achte hingegen zeigt uns den Uebergang in ein anderes Zeitalter: die Politik des neueren Europa, ein verfeinertes Hofleben unter einem wollüstigen Monarchen, den gefährlichen Stand der Günstlinge, die selbst gestürzt werden, nachdem sie Andere haben stürzen helfen, mit Einem Wort, den Despotismus unter glimpflicheren Formen, aber nicht weniger ungerecht und grausam. Durch die Prophezeiung bei Elisabeths Geburt hat Shakspeare sein großes Gedicht über die englische Geschichte des Mittelalters gewissermaßen bis auf seine eigne Zeit heruntergeführt, wenigstens so weit, als sich so neue Begebenheiten noch mit Sicherheit behandeln ließen. Vermuthlich hat er diese beiden Schauspiele, König Johann *) und Heinrich den Achten, in der angegebenen Absicht später zu den übrigen hinzugedichtet.

Im König Johann sind die politischen und kriegerischen Vorfälle mit feierlichem Pomp ausgestattet, eben weil sie wenig wahre Größe haben. Die Falschheit und Selbstsucht der Fürsten redet im Stil der Manifeste: conventionelle Würde ist am unentbehrlichsten, wo es an persönlicher fehlt. Der Bastard Faulconbridge ist der geistreiche Dolmetscher dieser Sprache; er verspottet die geheimen Triebfedern der Politik, ohne sie zu mißbilligen, denn er gesteht sich selber ein, daß er sein Glück durch ähnliche Mittel zu

*) Nämlich das in die Sammlung seiner Werke aufgenommne Stück dieses Namens. Es giebt einen älteren König Johann in zwei Theilen, wovon jenes eine Umarbeitung ist: vielleicht ein Jugendwerk Shakspeares, wiewohl von den englischen Kritikern bisher nicht dafür anerkannt. Siehe den Anhang.

machen sucht und will lieber zu den Betrügern als zu den Betrogenen gehören, da nach seiner Ansicht der Weltlauf keine andre Wahl zuläßt. Sein Rechtshandel mit seinem Bruder über die Erbschaft seines angeblichen Vaters, wodurch er am Hofe seine Anerkennung als natürlicher Sohn des ritterlichsten Königs von England, Richard Löwenherz, bewirkt, bildet ein sehr unterhaltendes und originales Vorspiel im Stücke selbst. Mitten unter so vielen Verkleidungen der wirklichen Gesinnungen und nicht gefühlten Aeußerungen macht es einen desto tieferen Eindruck, wenn uns der Dichter die menschliche Natur ohne Hülle zeigt, und tiefe Blicke in das Innre der Gemüther werfen läßt. Die kurze Scene, wo Johann den Hubert auffordert, seinen jungen Nebenbuhler um den Besitz des Thrones, Arthur, aus dem Wege zu räumen, ist ein unübertreffliches Meisterstück: der scheue Verbrecher wagt selbst kaum zu sagen was er dem andern zu thun zumuthet. Der zarte und liebenswürdige Prinz Arthur wird ein Opfer gewißenlosen Ehrgeizes: sein Schicksal erregt die innigste Theilnahme. Als Hubert ihn mit einem glühenden Eisen zu blenden droht und durch seine Bitten erweicht wird, würde das Mitleiden fast zu schmerzlich fallen, wenn es nicht durch die Anmuth der kindlichen Reden Arthurs versüßt würde. Constantias mütterliche Verzweiflung über die Gefangennehmung ihres Sohnes ist ebenfalls von der höchsten Schönheit; und selbst die letzten Augenblicke Johanns, eines ungerechten und schwachen Fürsten, den man weder achten noch bewundern kann, sind so geschildert, daß sie den Unwillen gegen ihn auslöschen, und mit ernsten Betrachtungen über die willkürlichen Vergehungen und das unvermeidliche Looß der Sterblichen erfüllen.

In Richard dem Zweiten zeigt uns Shakspeare eine

edle königliche Natur, zuerst durch Leichtsinn und die Verirrungen einer ungezähmten Jugend verdunkelt, dann durch das Unglück geläutert und in höherem Glanze verklärt. Als er sich selbst der Liebe und Ehrerbietung seiner Unterthanen verlustig gemacht hat, im Begriff auch des Thrones verlustig zu werden, da fühlt er mit schmerzlicher Begeisterung den erhabenen Beruf der Königswürde, und ihre über persönliches Verdienst und wandelbare Veranstaltungen hinausgehenden Vorrechte. Nachdem die irdische Krone von seinem Haupte gefallen ist, erscheint er erst recht als ein König, dessen angebornen Adel keine Erniedrigung vernichten kann. Dieß fühlt ein armer Reitknecht: es empört ihn, daß seines Herrn Lieblingspferd den stolzen Bolingbroke bei seinem Krönungszuge getragen, er sucht den gefangenen König im Kerker auf, und beschämt so die abtrünnigen Großen. Der politische Hergang der Absetzung ist mit außerordentlicher Weltkenntniß dargestellt: wie die Ebbe des Glücks auf der einen Seite, und dessen schwellende Fluth auf der andern Alles mit sich fortreißt; wie Bolingbroke schon als König handelt, und seine Anhänger sich auch gegen ihn so benehmen, als wäre er es wirklich, während er immer noch vorgiebt, er komme bloß, um sein Erbrecht und die Abstellung der Mißbräuche mit gewaffneter Hand zu fordern. Die Usurpation ist längst vollbracht, ehe das Wort ausgesprochen und die Sache öffentlich anerkannt wird. Der alte Johann von Gaunt ist ein Muster ritterlicher Biederkeit: er steht da wie ein Pfeiler der Vorzeit, die er überlebt hat. Sein Sohn Heinrich der Vierte war ihm durchaus unähnlich: dieser Charakter ist in den drei Stücken, worin er erscheint, vortrefflich gehalten. Man sieht darin ein Gemisch von Härte, Mäßigung und Klugheit, das in der That hinreichte, ihn auf

dem gewaltsam erworbenen Thron zu befestigen: aber ohne Offenheit, ohne wahre Herzlichkeit, und edler Aufwallungen unfähig, konnte er seine Regierung so wenig beliebt machen, daß man sogar den verstoßenen Richard zurückwünschte.

Der erste Theil Heinrichs des Vierten glänzt in den ernsthaften Scenen besonders durch die Entgegenstellung zweier jungen Helden, des Prinzen Heinrichs und Percys, mit dem charakteristischen Namen Heißsporn. Alle Liebenswürdigkeit und Anmuth ist freilich auf Seiten des Prinzen: wie vertraut er sich auch mit schlechter Gesellschaft macht, so kann man ihn doch nie damit verwechseln, das Unedle berührt ihn, ohne ihn zu beflecken, und seine wildesten Streiche erscheinen bloß als eine witzige Schalkheit, wodurch sich sein strebender Geist wegen einer gezwungenen Unthätigkeit Luft macht; denn bei der ersten Gelegenheit, die ihn aus diesem Rausch des Leichtsinns weckt, zeichnet er sich ohne Anstrengung auf das ritterlichste aus. Percys ungestüme Tapferkeit ist nicht ohne eine Beimischung von rauhen Sitten, von Uebermuth und knabenhaftem Starrsinn; aber diese Fehler, die ihm einen frühen Untergang bereiten, können das herrliche Bild seiner edlen Jugend nicht entstellen; man wird von seinem Feuer hingerißen, indem man ihn tadelt. Warum eine so furchtbare Empörung gegen einen nicht beliebten und eigentlich unrechtmäßigen Fürsten mißlang, hat Shakspeare vortrefflich entwickelt: die abergläubischen Einbildungen Glendowers von sich selbst, die Weichlichkeit des jungen Mortimer, die Unbändigkeit Percys, die keinem vorsichtigen Rath Gehör giebt, die Unentschlüßigkeit seiner ältern Freunde, der Mangel an Einheit der Triebfedern und des Plans, sind mit feinen jedoch unverkennbaren Zügen charakterisiert. Nachdem Percy vom Schauplatze abgetreten, ist freilich der Glanz der

Unternehmung dahin: es bleiben nur untergeordnete Theilnehmer an der Empörung übrig, die von Heinrich dem Vierten mehr durch Politik, als durch Kriegsthaten unterjocht werden. Diese Magerkeit des Stoffes zu überwinden, hat Shakspeare in dem zweiten Theile des Schauspiels große Kunst aufwenden müßen, da er sich niemals erlaubte, die Geschichte willkürlich zu schmücken, mehr als es die dramatische Form unumgänglich forderte. Verwirrte Nachrichten vom Schlachtfelde eröffnen das Stück: der gewaltige Eindruck vom Falle Percys, dessen Name und Ruf recht dazu geschaffen war, das Feldgeschrei eines kühnen Unternehmens zu sein, macht ihn gewissermaßen nach seinem Tode zur mithandelnden Person. In den letzten Aufzügen beschäftigen uns die Gewißensbiße des kranken Königs, seine Bekümmernisse über die Aufführung des Kronprinzen, und die Aufklärung des Mißverständnisses zwischen Vater und Sohn, welche einige rührende Scenen veranlaßen. Alles dieses würde indessen nicht hinreichen die Bühne zu füllen, wenn die ernsthaften Begebenheiten nicht durch ein Lustspiel unterbrochen würden, das durch beide Theile des Schauspiels fortläuft, von Zeit zu Zeit durch neue Figuren bereichert wird, und am Schluße des Ganzen ebenfalls erst seine Katastrophe hat, wie nämlich Heinrich der Fünfte sogleich nach seiner Thronbesteigung die Gefährten seiner jugendlichen Ausschweifungen, die sich große Gunst von ihm versprechen, in die gebührende Ferne verweist.

Falstaff ist der Gipfel von Shakspeares komischer Erfindungskraft. Er hat diesen Charakter in drei Schauspielen in immer neuen Lagen durchgeführt, ohne sich zu erschöpfen; die Figur ist so bestimmt und individuell gezeichnet, daß sie schon dem bloßen Leser den Eindruck einer ganz persönlichen

Bekanntschaft gewährt. Falstaff ist der angenehmste und unterhaltendste Taugenichts, der je geschildert worden. Seine verächtlichen Eigenschaften werden nicht verkleidet: alt und dabei lüstern und liederlich; übermäßig wohlbeleibt und immer darauf bedacht, sich durch Speise und Trank und Schlaf zu pflegen; beständig in Schulden und wenig gewißenhaft in der Wahl der Mittel um sich Geld zu verschaffen; ein feiger Soldat und ein lügenhafter Prahler; ein Schmeichler und eine böse Zunge hinter dem Rücken seiner Freunde, erregt er dennoch niemals Unwillen. Man sieht, daß seine zärtliche Besorgniß für ihn selbst ohne alle Beimischung von Tücke gegen Andre ist; nur in der behaglichen Ruhe seiner Sinnlichkeit will er nicht gestört werden, und diese erkauft er durch die Geschäftigkeit seines Verstandes. Immer aufgeräumt und guter Laune, immer bereit Andre zum besten zu haben und über sich selbst Spaß zu verstehen, so daß er mit Recht von sich rühmt, er sei nicht bloß witzig, sondern veranlaße auch Andre es zu sein, ist er ein vortrefflicher Gesellschafter des jugendlichen Müßigganges und Leichtsinns. Unter einem unbeholfnen Aeußern verbirgt er einen äußerst gewandten Geist: er weiß geschickt einzulenken, sobald seine gewagten Späße anfangen zu mißfallen; er unterscheidet mit Scharfsinn die Personen, wo er sich um Gunst bewerben muß, und die, bei welchen er sich eine vertrauliche Ueberlegenheit anmaßen darf. Er ist so überzeugt, daß die Rolle, die er spielt, nur unter dem Deckmantel des Witzes durchschlüpfen kann, daß er auch sich selbst gegenüber niemals ganz ernsthaft ist, und seinen Lebenswandel, seine Verhältnisse zu Andern und seine sinnliche Philosophie auf eine lustige Weise einkleidet. Man sehe nur seine unvergleichlichen Selbstgespräche über die Ehre, über den Einfluß

des Weines auf die Tapferkeit, seine Beschreibungen von dem bettelhaften Gesindel, das er zum Kriege angeworben, vom Friedensrichter Schaal, u. s. w. Falstaff hat einen ganzen Hof ergötzlicher Caricaturen um sich her, die nach einander auftreten, ohne ihn je zu verdunkeln. Das Abenteuer, wie der Prinz, als Räuber verkleidet, ihm seinen eben gewonnenen Raub wieder abnimmt; wie beide gegenseitig die Rolle des Königs und des Kronprinzen spielen; Falstaffs Betragen im Kriege; seine Rekruten-Aushebung; seine Gönnerschaft gegen den Friedensrichter, womit es nachher ein so übles Ende nimmt: dieß alles bildet eine Reihe eben so lustiger als fein charakteristischer Scenen von der originellsten Art, die gerade nur in einem solchen historischen Schauspiele stattfinden konnten, wie dieses ist.

Verschiedne der komischen Rollen aus Heinrich dem Vierten sind in den Lustigen Weibern von Windsor fortgesetzt. Dieß Stück soll Shakspeare vermöge einer Aufforderung der Königin Elisabeth gedichtet haben, welche den Charakter Falstaffs bewunderte, und ihn noch einmal, und zwar verliebt angebracht zu sehen wünschte. (Zuverläßig weiß man, daß dieses Stück vor der Königin aufgeführt werden. Manche örtliche Schilderungen von Windsor, und eine Anspielung, wodurch der Orden des Hosenbandes sehr dichterisch verherrlicht wird, machen es glaublich, daß das Schauspiel bestimmt war, zuerst auf dem Schloße zu Windsor gegeben zu werden, wo der Orden seinen Kapitelsaal hat, vielleicht bei Gelegenheit eines Ordensfestes.) Verliebt konnte nun Falstaff zwar eigentlich nicht sein, aber er konnte es aus andern Absichten vorgeben, und sich allenfalls einbilden, man wäre in ihn verliebt. Er macht hier als Glücksritter zwei Frauen zugleich den Hof, die sich verabreden, ihm scheinbar

Gehör zu geben, um einen erlaubten Scherz mit ihm zu treiben. Die ganze Anlage der Intrigue ist daher aus dem gewöhnlichen Kreiße des Lustspiels genommen, jedoch sehr reich und künstlich mit einem andern Liebeshandel zusammengewebt. Der Umstand, den man in Molieres Schule der Frauen so sehr bewundert hat, daß ein Eifersüchtiger zum beständigen Vertrauten der Fortschritte seines Nebenbuhlers gemacht wird, findet sich schon hier, und zwar viel wahrscheinlicher eingeleitet. Doch möchte ich nicht dafür einstehen, daß ihn Shakspeare erfunden: dergleichen muß man beinahe als komisches Gemeingut betrachten; Alles kommt dabei auf Feinheit und Laune in der Ausführung an. Daß Falstaff so wiederholt in die Falle geht, läßt seinen Verstand in einem weniger vortheilhaften Lichte erscheinen, als in den vorhergehenden Stücken; allein man wird es nicht unwahrscheinlich finden, sobald man die erste Bethörung zugiebt, worauf das ganze Stück gebaut ist, daß er nämlich eine Leidenschaft einflößen zu können glaubt. Dieß verleitet ihn, bei seinem Alter, seiner Korpulenz und seiner Abneigung vor Unbequemlichkeiten und Gefahren, sich auf eine Unternehmung einzulaßen, wozu die Kühnheit und Behendigkeit der Jugend gehört, was dann unendlich lustige Lagen veranlaßt. Unter allen Stücken Shakspeares nähert sich dieses am meisten der Gattung des reinen Lustspiels: es spielt ganz in damaligen englischen Sitten und bezieht sich auf häusliche Verhältnisse, fast alle Charaktere sind komisch, und der Dialog, ein paar kurze Liebesscenen ausgenommen, ist in Prosa geschrieben. Aber man sieht, daß Shakspeare den Grundsatz hatte, keine seiner Compositionen als eine bloße Nachahmung der prosaischen Welt, ohne poetischen Schmuck zu laßen: er hat den Schluß des Lustspiels durch eine wunderbare Ein-

mischung gehoben, die an eben dem Orte zu Hause ist, wo es vermuthlich zuerst aufgeführt ward. Ein Volks-Aberglaube wird zu einer phantastischen Mystification Falstaffs benutzt; er muß, als das in den Waldungen von Windsor umgehende Gespenst eines Jägers mit Hirschgeweihen verkleidet, seine schalkhafte Geliebte erwarten; in dieser Tracht überrascht ihn ein Chor von Knaben und Mädchen, die ebenfalls als Elfen verlarvt, der Dichtersage gemäß, ihre nächtlichen Tänze halten, und ihn unter zierlichen Gesängen ängstigen. Dieses Gaukelspiel ist Falstaffs letzte Beschämung, und zugleich wird die Auflösung des zweiten Liebeshandels auf eine sinnreiche Art daran geknüpft.

König Heinrich der Fünfte ist in der englischen Geschichte sichtbar Shakspeares Lieblingsheld: er schildert ihn mit allen ritterlichen und königlichen Tugenden begabt, offen, bieder, leutselig, und zwischen gefährlich ruhmvollen Thaten immer noch geneigt zu einer unschuldigen Neckerei als Erinnerung an seine Jugend. Indessen war es nicht ohne große Schwierigkeit, seinen Lebenslauf seit seiner Thronbesteigung auf die Bühne zu bringen. Die Eroberungen in Frankreich waren die einzige ausgezeichnete Begebenheit seiner Regierung, und der Krieg ist weit mehr ein epischer, als ein dramatischer Gegenstand. Denn wo die Menschen in Masse gegen einander wirken, ist der Schein der Zufälligkeit nie ganz zu vermeiden, und das Drama soll uns Entscheidungen zeigen, die aus den gegenseitigen Verhältnissen der Personen, aus ihren Charakteren und Leidenschaften mit einer gewissen Nothwendigkeit hervorgehn. Zwar kommen schon in einigen griechischen Tragödien Kämpfe und Schlachten vor, das heißt die Vorbereitungen dazu und deren Erfolge; und in historischen Schauspielen ist der Krieg, diese ultima ratio regum,

durchaus nicht auszuschließen. Jedoch muß er, wenn dramatisches Interesse da sein soll, nur Mittel zu etwas Anderm und nicht letzter Zweck und Inhalt des Ganzen sein. So dienen z. B. im Macbeth die Schlachten, die gleich zu Anfange berichtet werden, nur dazu, Macbeths Ruhm zu erhöhen und seinen Ehrgeiz anzufeuern, und die Kämpfe, welche der Zuschauer gegen den Schluß vor seinen Augen sieht, führen den Fall des Tyrannen herbei. Eben so ist es in den römischen Stücken, in den meisten aus der englischen Geschichte, und überall, wo Shakspeare den Krieg in einer dramatischen Verknüpfung angebracht hat. Mit großer Einsicht in das Wesen seiner Kunst schildert er das Kriegsglück nicht wie eine blinde Gottheit, die willkürlich bald diesen, bald jenen begünstigt; ohne in das Einzelne der Kriegskunst einzugehn, das er doch auch zuweilen berührt, läßt er den Erfolg aus den Eigenschaften der Feldherrn und aus deren Einfluße auf die Gemüther der Krieger im voraus vermuthen; zuweilen stellt er den Ausgang in das Licht einer höhern Fügung, ohne doch unsern Wunderglauben in Anspruch zu nehmen: das Bewußtsein einer gerechten Sache und Vertrauen auf den Schutz des Himmels macht die Einen unverzagt, während die Ahndung eines auf ihrem Unternehmen ruhenden Fluchs die Andern niederschlägt*). Zu dem letzten Mittel, den Ausgang des Krieges dramatisch zu

*) Mit gleicher Weisheit hat Aeschylus in der ganz kriegerischen Tragödie Die Sieben vor Thebe den thebanischen Häuptern Vorsicht, Entschloßenheit, Gegenwart des Geistes, ihren Gegnern übermüthige Verwegenheit zugetheilt. Auch endigen alle Kämpfe glücklich für jene, bis auf den zwischen Eteokles und Polynikes. Der väterliche Fluch und die daraus entspringende Verblendung reißt die Brüder zu dem unnatürlichen Zweikampfe hin, worin sie beide einer durch

machen, war in Heinrich dem Fünften keine Veranlaßung; des ersten hat sich Shakspeare mit besonderer Sorgfalt bedient. Er schildert mit den lebhaftesten Farben vor der Schlacht bei Azincourt die leichtsinnige Ungeduld der französischen Heerführer nach dem Augenblick des Gefechtes, der ihnen unfehlbar der Augenblick des Sieges zu sein scheint; auf der andern Seite die Beklommenheit des englischen Königs und seines Heeres über ihre verzweiflungsvolle Lage, gepaart mit dem festen Entschluße, wenigstens mit Ehren zu unterliegen. Er benutzt dieß zur Entgegenstellung des französischen und englischen Nationalcharakters überhaupt, die freilich parteiisch für seine Nation ausfällt, wie es einem Dichter erlaubt ist, und vollends wenn er sich auf einen so glorreichen Beweisgrund stützen kann, als jene ewig denkwürdige Schlacht war. Er hat die allgemeinen Begebenheiten des Krieges mit einer Fülle individuell charakteristischer, zum Theil sogar komischer Züge umgeben. Ein schwerfälliger Schotte, ein hitziger Irländer, ein wohlmeinender, ehrenfester, aber pedantischer Walliser, alle in ihrer eigenthümlichen Mundart redend, machen es anschaulich, wie Heinrichs kriegerischer Genius nicht bloß die Engländer, sondern auch die übrigen Nationen der beiden Inseln, die unter seinem Scepter noch nicht vollkommen vereinigt oder ihm gar nicht unterwürfig waren, mit sich fortriß. Einige nichtsnutzige Gesellen aus Falstaffs Gefolge befinden sich im Troß des Heeres, und geben Anlaß, Heinrichs strenge Kriegszucht zu bewähren, oder werden sonst auf

---

die Hand des andern fallen. S. Th. I. S. 106. Aber für Shakspeare war das Beispiel dieses alten Meisters nicht zugänglich, und in der That bedurfte er es auch nicht.

schimpfliche Art nach Hause geschickt. Aber alle diese Mannichfaltigkeit schien dem Dichter noch nicht hinreichend, ein Schauspiel zu beleben, dessen Gegenstand eine Eroberung ist. Er hat deswegen zu Anfange jedes Aufzuges einen Prolog (nach der damaligen Kunstsprache ‚Chorus') hinzugefügt. Diese Prologe, welche epische Pracht und Feierlichkeit mit lyrischem Schwunge vereinigen, und worunter besonders die Beschreibung der beiden Feldlager vor der Schlacht bei Azincourt ein bewundernswürdiges Nachtstück ist, sollen dem Zuschauer beständig vergegenwärtigen, daß die eigentliche Größe der geschilderten Thaten auf einer engen Schaubühne nicht entfaltet werden könne, sie sollen seine Einbildungskraft auffordern, die mangelhafte Darstellung zu ergänzen. Da der Stoff nicht recht dramatisch war, so ist Shakspeare auch in der Form lieber über die Gränzen der Gattung hinausgegangen, und hat als ein dichterischer Herold besungen, was er nicht sichtbar machen konnte, als daß er durch beschreibende, den Personen selbst in den Mund gelegte Erzählungen den Gang der Handlung hätte lähmen sollen. Das Eingeständniß des Dichters, daß „vier bis fünf schartige Rapiere „zu einem lächerlichen Gefecht übel angeordnet, den Namen „Azincourt nur mißzieren können" (eine Bedenklichkeit, worüber er sich doch in Ansehung so mancher großen Schlachten, unter andern der bei Philippi hinweggesetzt hat), führt uns hier natürlich auf die Frage, in wie fern die Vorstellung von Kriegen und Schlachten auf der Bühne überhaupt schicklich und rathsam sein kann. Die Griechen haben sie sich durchgängig untersagt: da ihre ganze theatralische Darstellung auf großartige Würde gieng, so wäre es ihnen unleidlich gewesen, daneben eine schwache und kleinliche Nachahmung des Unerreichbaren zu sehen. Bei ihnen werden also alle

Gefechte bloß berichtet. Durchaus verschieden war der Grundsatz der romantischen Schauspieldichter: ihre wunderbaren Gemälde waren unendlich größer als ihre theatralischen Mittel der sichtbaren Ausführung; sie mußten überall auf die willfährige Einbildungskraft der Zuschauer rechnen, und durften es also auch in diesem Stücke. Es ist allerdings lächerlich, wenn eine Handvoll ungeschickter Streiter in pappnen Rüstungen durch einige Degen, womit, wie man deutlich sieht, sie sich wohl hüten, einander das mindeste Leid zuzufügen, das Schicksal mächtiger Reiche entscheiden sollen. Allein das entgegengesetzte Aeußerste ist noch weit schlimmer. Wenn es nun wirklich gelingt, das Getümmel einer großen Feldschlacht, die Erstürmung einer Festung und dergleichen einigermaßen täuschend vor die Augen zu bringen, so ist die Gewalt dieser sinnlichen Eindrücke so groß, daß sie den Zuschauer der Aufmerksamkeit unfähig machen, welche ein dichterisches Kunstwerk erfordert; und das Wesentliche wird unter dem Zubehör erdrückt. Besonders lehrt die Erfahrung, daß, wenn man Gefechte der Reiterei anbringt, die Menschen neben den vierfüßigen Schauspielern bald zu Nebenpersonen werden *). Glücklicher Weise war zu Shakspeares Zeit die Kunst noch nicht erfunden, die schwankenden Bretter der Bühne zur Reitbahn zu machen. Er ermahnt die Zuschauer in dem ersten Prologe zu Heinrich dem Fünften:

Wenn wir von Pferden sprechen, denkt, ihr seht sie
Die stolzen Hufe in die Erde drücken.

*) Die Griechen haben zwar Pferde auf die tragische Bühne gebracht, aber nur bei feierlichen Aufzügen, nicht in der wilden Unordnung eines Gefechtes. Agamemnon und Pallas kommen bei'm Aeschylus auf einem vierspännigen Wagen angefahren. Freilich waren ihre Theater auch nach einem andern Maßstabe gebaut, als die unsrigen.

Wenn Richard der Dritte jenen berühmten Ausruf thut:

Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!

so ist es freilich widersprechend, daß man ihn vorher und nachher beständig zu Fuße fechten sieht. Indessen ist es vielleicht beßer, daß der Dichter und Schauspieler durch hinreißende Eindrücke dieß vergeßen mache, als sich durch buchstäbliche Richtigkeit äußern Störungen auszusetzen. Bei allen den erwähnten Nachtheilen haben Shakspeare und einige spanische Dichter aus der unmittelbaren Vergegenwärtigung des Krieges so große Schönheiten gezogen, daß ich nicht wünschen kann, sie hätten sich deren enthalten. Ein heutiger Schauspieldirektor wird dabei einen Mittelweg einzuschlagen haben: er muß besonders seine Kunst darauf richten, daß dasjenige, was er zeigt, nur als einzelne Gruppen eines unübersehbaren Gemäldes erscheine: er muß die Zuschauer überzeugen, daß die Hauptsache hinter der Bühne vorgeht, wozu nähere oder entferntere Kriegsmusik und Waffengeklirr ganz leichte Mittel sind.

So sehr Shakspeare Heinrichs französische Eroberungen verherrlicht, so hat er doch nicht unterlaßen, nach seiner Weise über die geheimen Triebfedern dieses Unternehmens Winke zu geben. Heinrich bedurfte auswärtige Kriege, um sich auf dem Thron zu befestigen; die Geistlichkeit wünschte ihn ebenfalls auswärts zu beschäftigen, und erbot sich zu reichen Geldbeiträgen, um eine Verordnung abzuwenden, die sie um die Hälfte ihrer Einkünfte gebracht hätte. Seine gelehrten Bischöfe sind also eben so bereitwillig, ihm sein unwidersprechliches Recht an die Krone Frankreichs zu beweisen, als er es ist, sein Gewißen durch sie beruhigen zu laßen. Der Beweis wird daraus geführt, daß das salische Gesetz für die Thronfolge in Frankreich nicht gelten könne,

noch jemals gegolten habe, und er ist bündiger und einleuchtender abgehandelt, als Manifeste gewöhnlich zu sein pflegen. Nach ruhmvollen Kämpfen wollte Heinrich seine Eroberungen durch die Vermählung mit einer französischen Prinzessin sichern; alles, was hierauf Bezug hat, ist in dem Schauspiele ironisch gemeint. Die Frucht dieser Verbindung, von welcher sich zwei Nationen eine so schöne Zukunft versprachen, war eben jener schwache Heinrich der Sechste, unter welchem Alles so kläglich verloren gieng. Man glaube daher ja nicht, es sei ohne Wißen und Willen des Dichters geschehen, daß ihm ein Heldenschauspiel unter den Händen zum Lustspiel wird, und nach Art der Lustspiele mit einer Convenienz-Heirat endigt.

Die drei Theile Heinrichs des Sechsten sind, wie ich schon bemerkt habe, weit früher gedichtet, als die vorhergehenden Stücke. Shakspeares Wahl fiel zuerst auf diese an Unglück und Gräueln jeder Art so reiche Epoche der englischen Geschichte, weil das Pathetische natürlich einem jugendlichen Dichtergeist angemeßner ist als das Charakteristische. Wir finden hier noch nicht die ganze Reife seines Genius, wohl aber dessen ganze Kraft. Sorglos über den scheinbaren Unzusammenhang des Gleichzeitigen, hält er sich wenig mit Vorbereiten und Entwickeln auf: alle Figuren treten rasch nach einander hervor, und kündigen sich nachdrücklich selbst so an, wie man sie erkennen soll; von Scenen, deren Wirkung schon erschütternd genug ist, um die Katastrophe einer weniger umfaßenden Anlage zu sein, reißt uns der Dichter zu immer schrecklicheren Katastrophen fort. Der erste Theil enthält nur den Anfang der Parteiung der weißen und rothen Rose, unter welchen blühenden Feldzeichen nachher so blutige Thaten verübt wurden; die wechselnden

Erfolge des Krieges in Frankreich erfüllen hauptsächlich die Bühne. Die wunderbare Schutzheldin ihres Vaterlandes, Jeanne d'Arc, hat Shakspeare als Engländer parteiisch geschildert: doch läßt er es zu Anfange zweifelhaft, ob sie nicht wirklich eine himmlische Sendung hat; sie erscheint in der reinen Glorie jungfräulichen Heldenmuthes; sie gewinnt, und dieser Umstand ist von der Erfindung des Dichters, durch ihre übernatürliche Beredsamkeit den Herzog von Burgund für die französische Sache; nachher, durch Eitelkeit und Wollust verderbt, nimmt sie zu höllischen Geistern ihre Zuflucht, und geht schmählich zu Grunde. Ihr gegenüber steht Talbot, ein rauher eiserner Krieger, der um so inniger rührt, da man ihn im Augenblicke einer unvermeidlichen Todesgefahr bloß um die Rettung seines Sohnes zärtlich besorgt sieht, der eben unter seinen Augen die ersten Waffenthaten verrichtet. Nachdem sich Talbot vergeblich aufgeopfert hat, und die Jungfrau von Orleans in die Hände der Engländer gefallen ist, gehen die französischen Provinzen durch eine unpolitische Vermählung vollends verloren, und damit endigt das Stück. Das Gespräch zwischen dem bejahrten Mortimer im Gefängniß, und Richard Plantagenet, dem nachherigen Herzog von York, enthält die Exposition der Ansprüche des letzteren auf den Thron; für sich allein betrachtet ist sie eine schöne tragische Elegie.

Im zweiten Theile stechen besonders hervor: die Ermordung des biedern Protektors Gloster und ihre Folgen; der Tod des Kardinals Beaufort; der Abschied der Königin von ihrem Günstlinge Suffolk, und sein Tod durch die Hand wilder Seeräuber; dann der Aufruhr, den Hans Cade unter einem angenommenen Namen auf Anstiften des Herzogs von York erregte. Die kurze Scene, wie Heinrich der Sechste

den Kardinal Beaufort, den sein Gewißen wegen der Ermordung Glosters quält, an seinem Todbette besucht, ist über alles Lob erhaben. Hat je ein andrer Dichter auf eine so erschütternde Art am Ausgange dieses Lebens den Vorhang der Ewigkeit weggezogen? Und dennoch ist es nicht bloß Grausen, was uns erfüllt, sondern eine feierliche Rührung: Fluch und Segen stehen dicht neben einander; der fromme König ist das Bild der himmlischen Gnade, die sich noch in den letzten Augenblicken um den Sünder bemüht, ob er ihrer etwa empfänglich wäre. Die ehebrecherische Leidenschaft der Königin Margaretha und Suffolks hat Shakspeare mit tragischer Würde bekleidet, und alle unedlen Nebenbegriffe entfernt. Ohne die Verbrechen zu beschönigen, deren beide schuldig sind, ohne die Mißbilligung dieser frevelhaften Liebe aufzuheben, erregt er dennoch durch die zauberische Gewalt des Ausdrucks Theilnahme an ihrem Schmerz. In dem Aufruhr des Cade hat er das Betragen eines pöbelhaften Demagogen, die furchtbare Lächerlichkeit des anarchischen Taumels unter dem Volke mit einer so ergreifenden Wahrheit geschildert, daß man glauben sollte, er wäre Augenzeuge mancher Begebenheiten unsers Zeitalters gewesen, die man aus Unkunde der Geschichte für beispiellos hielt.

Der bürgerliche Krieg hebt im zweiten Theile nur an, im dritten entfaltet er seine ganze verderbliche Wuth. Das Gemälde wird immer düstrer, und scheint zuletzt mehr mit Blut als mit Farben gemalt zu sein. Man sieht mit Entsetzen, wie Grimm den Grimm, Rache die Rache entzündet, und unter der Zerreißung aller Bande der menschlichen Gesellschaft selbst edle Naturen sich zur Grausamkeit abhärten. Der bitterste Hohn wird den Unglücklichen zu Theil: keiner gewährt seinem Feinde das Mitleiden, dessen er bald selbst

bedürfen wird. Ihre Partei wird allen Familie, Vaterland, Religion: die einzige Triebfeder ihres Handelns. Da York, dessen Ehrgeiz mit edlen Eigenschaften gepaart ist, frühzeitig umkommt, so gilt es bei dem ganzen Streite nur, entweder einen unfähigen König zu behaupten, oder einen üppigen König auf den Thron zu setzen, der den theuer erkauften Besitz durch ausschweifenden Genuß verkürzt. Dafür verschwendet der berühmte und großmüthige Warwick sein ritterliches Leben; Clifford rächt den Tod seines Vaters mit blutdürstiger kindlicher Liebe; und Richard übt sich für die Erhebung seines Bruders in jenen schwarzen Thaten, die bald zu seiner eignen Größe den Weg bahnen sollen. Mitten in der allgemeinen Zerrüttung, die er schuldlos veranlaßt hat, steht König Heinrich wie ein kraftloses Heiligenbild, an dessen Wunderthätigkeit Niemand glaubt: er kann die verübten Gräuel nur beseufzen und beweinen. Jedoch ist diesem frommen Könige in seiner Einfalt die Gabe der Weissagung verliehen: im Augenblick seines Todes am Schluße dieses großen Trauerspiels prophezeit er ein noch entsetzlicheres, womit die Zukunft schwanger geht; ein Trauerspiel, worin die Ränke kaltblütiger Bosheit herrschen, so wie in jenem die Thaten ergrimmter Wuth.

Die Rolle Richards des Dritten ist durch vortreffliche Schauspieler in England sehr berühmt geworden, und dieß hat natürlich auf die Bewunderung des Stückes selbst zurückgewirkt: denn viele Leser Shakspeares mögen wohl gute Dolmetscher des Dichters auf der Bühne nöthig haben, um ihn recht zu begreifen. Diese Bewunderung ist auf alle Weise gegründet, nur kann ich nicht umhin es ungerecht zu finden, wenn man die drei Theile Heinrichs des Sechsten gegen Richard den Dritten zurücksetzt. Diese vier Schau=

spiele sind ohne Zweifel unmittelbar nach einander geschrieben, wie ihre Aehnlichkeit im Stil und im Geist der Behandlung beweiset; das letzte wird in den vorhergehenden bestimmt angekündigt, und ist wiederum voller Zurückweisungen auf jene: dieselben Absichten gehen durch die ganze Reihe hin, mit Einem Worte, alle zusammen machen nur ein einziges Werk aus. Selbst die tiefe Charakteristik Richards ist keineswegs ein ausschließender Vorzug des von ihm benannten Stücks: sein Charakter ist in den beiden letzten Theilen Heinrichs des Sechsten sehr bestimmt angelegt; ja seine ersten Reden laßen beinahe schon das Schlimmste von ihm ahnden. Er lauert seitwärts wie eine schwarze Gewitterwolke am Horizont, die allmälich näher rückt, und erst wann sie über den Häuptern der Menschen steht, den lange in sich gehegten Zunder der Verwüstung ausschüttet. Zwei der bedeutendsten Monologe Richards, und welche die größten Aufschlüße über seine Gemüthsverfaßung geben, finden sich im letzten Theile Heinrichs des Sechsten. Leidenschaften blenden über den Werth und die Rechtmäßigkeit der Handlungen, wozu sie antreiben, aber die Bosheit kann ihr eignes Wesen nicht verkennen: Richard, so wie Jago, ist ein Bösewicht mit vollem Bewußtsein. Daß sie dieß in Worten aussprechen, ist vielleicht nicht in der Natur: allein der Dichter hat das Recht, in Selbstgesprächen den verborgensten Gedanken eine Stimme zu leihen, sonst wäre die Form des Monologs überhaupt verwerflich *). Richards Mißgestalt ist der Ausdruck seiner

*) Ausgemacht unnatürlich ist es, was doch in so vielen Trauerspielen geschieht, wenn sich Jemand gegen seinen Vertrauten selbst für einen Bösewicht erklärt. Er wird seine Denkart kund geben, aber nicht unter verdammenden Namen, sondern als etwas, das sich von selbst versteht, und von dem Andern ebenfalls gebilligt wird.

innern Tücke, und vielleicht zum Theil deren Wirkung: denn welche Häßlichkeit würde nicht durch Wohlwollen und Offenheit gemildert? Er hingegen betrachtet sie als eine gehäßige Verwahrlosung der Natur, die ihn berechtige, an der menschlichen Gesellschaft, wovon er dadurch ausgeschloßen sei, seine Rache zu nehmen. Daher diese erhabnen Zeilen:

> Graubärte nennen's göttlich, dieß Wort ‚Liebe‘;
> Es wohn' in Menschen, die einander gleichen,
> Und nicht in mir: ich bin ich selbst allein.

Die Bosheit ist nichts anders, als ein mit Vorsatz gewißenloser Egoismus; dennoch kann sie sich der Form der Sittlichkeit nie ganz entledigen, weil diese das Gesetz aller denkenden Wesen ist, sie muß suchen ihre verkehrte Handlungsweise auf Grundsätze zu bringen. Wiewohl Richard die Schwärze seines Gemüths und seine höllische Sendung gar wohl erkennt, sucht er sich doch durch einen Trugschluß vor sich selbst zu rechtfertigen: das Glück geliebt zu werden, sei ihm versagt; was bleibe ihm übrig, als das Glück zu herrschen? Alles was ihm dabei im Wege stehe, müße weggeräumt werden. Jener Neid auf den Genuß der Liebe ist am Richard um so natürlicher, da sein Bruder Eduard, der überdieß die Krone vor ihm voraus hatte, von ausgezeichnet edler und schöner Bildung und ein fast unwiderstehlicher Eroberer weiblicher Herzen war. Ungeachtet seiner vorgeblichen Entsagung setzt Richard seine höchste Eitelkeit darein, den Frauen, wo nicht durch seine Gestalt, wenigstens durch einschmeichelnde Reden gefallen und sie für sich gewinnen zu können. Shakspeare zeigt uns hier mit seinem gewöhnlichen Scharfblick, wie die menschliche Natur, auch wenn sie im Guten oder im Bösen schon ganz entschieden ist, nebenher noch kleinlichen Schwachheiten unterliegt. Richards liebste

Unterhaltung ist, über Andre zu spotten, und er besitzt außerordentlich viel satirischen Witz. Er schätzt im Grunde alle Menschen gering, weil er sich getraut sie zu überlisten, sie mögen seine Werkzeuge oder Gegner sein. In der Heuchelei bedient er sich vorzugsweise der religiösen Formen, gleichsam aus einem Gelüst, dasjenige im Dienst der Hölle zu entweihen, dessen Segnungen er innerlich abgeschworen hat.

So viel über die Hauptzüge von Richards Charakter. Das nach ihm benannte Schauspiel umfaßt noch die letzte Hälfte von Eduards des Vierten Regierung, im Ganzen einen Zeitraum von acht Jahren. Es stellt alle Machinationen dar, wodurch Richard auf den Thron gelangte, und seine Thaten, um sich darauf zu behaupten, was ihm aber nur zwei Jahre hindurch gelang. Nach Shakspeares Absicht sollte in diesem Trauerspiel mehr das Schrecken als das Mitleiden vorwalten: er ist pathetischen Scenen, die ihm zu Gebote standen, eher aus dem Wege gegangen, als daß er sie gesucht hätte. Unter den Opfern von Richards Herrschsucht wird der einzige Clarence auf der Bühne umgebracht: sein Traum erregt ein tiefes Grausen, und bewährt die Allmacht der Phantasie des Dichters; sein Gespräch mit den Mördern ist erschütternd; aber Clarence hatte durch frühere Verbrechen seinen Tod verdient, wiewohl nicht von Seiten seiner Brüder. Die unschuldigsten und reinsten Opfer sind die beiden Prinzen: man sieht sie nur wenig, und ihre Ermordung wird bloß erzählt. Anna verschwindet, ohne daß man weiter etwas von ihr erfährt: sie hat eine fast unglaubliche Schwäche bewiesen, indem sie sich mit dem Mörder ihres Gatten vermählt. Lord Rivers und die übrigen Freunde der Königin haben zu sehr bloße Nebenrollen, um lebhafte Theilnahme zu erregen; Hastings macht sich durch den Triumph über den

Fall seiner Feinde alles Mitleides verlustig; Buckingham ist der Helfershelfer des Tyrannen, der ihn nachher dem Beil des Henkers überantwortet. Im Hintergrunde steht die verwittwete Königin Margaretha, als die Furie der Vergangenheit, die den Fluch über die Zukunft hervorruft. Jedes Unglück, das ihre Verfolger einander zufügen, ist Labsal für ihr racheburstendes Herz. Mit ihrer prophetischen Stimme vereinigen sich von Zeit zu Zeit andre weibliche Stimmen der Wehklage und Verwünschung. Aber Richard ist die Seele oder vielmehr der Dämon des ganzen Trauerspiels. Er erfüllt sein zuvor gethanes Versprechen, den mörderischen Macchiavell in die Schule zu senden. Neben dem gleichförmigen Abscheu, den er einflößt, beschäftigt er auf das mannichfaltigste durch seine tiefe Verstellungskunst, seinen Witz, seine Klugheit, seine Gegenwart des Geistes, seine rasche Thätigkeit und seinen Muth. Er ficht zuletzt gegen Richmond wie ein Verzweifelter, und stirbt den ehrenvollen Tod der Helden auf dem Schlachtfelde. Diesen historischen Ausgang konnte Shakspeare nicht ändern, und doch befriedigt er keinesweges das sittliche Gefühl, wie Lessing bei Gelegenheit eines deutschen Trauerspiels über denselben Gegenstand sehr richtig bemerkt. Wie hat nun Shakspeare diese Schwierigkeit gelöst? Durch eine wunderwürdige Erfindung öffnet er eine Aussicht in die andre Welt, und zeigt uns Richard in seinen letzten Augenblicken schon mit dem Stempel der Verwerfung gebrandmarkt. Man sieht Richard und Richmond in der Nacht vor dem Treffen in ihren Zelten schlafen; die Geister der von dem Tyrannen Hingewürgten steigen nach einander auf, und wenden sich zu ihm mit ihrem Fluch, zu seinem Gegner mit ihrem Segen. Diese Erscheinungen sind eigentlich nur die sichtbar gemachten Träume

der beiden Heerführer. Es ist freilich der sinnlichen Wahrscheinlichkeit zuwider, daß ihre Zelte nur durch einen so kleinen Raum getrennt sind; aber Shakspeare durfte auf poetische Zuschauer rechnen, welche bereit waren, die Breite der Bühne für die Entfernung zwischen zwei Heerlagern gelten zu laßen, wenn durch diese Vergünstigung so erhabne Schönheiten erkauft wurden, wie diese Reihe von Gesichten und das Selbstgespräch Richards bei seinem Erwachen. Die Katastrophe Richards des Dritten ist in Ansehung der äußerlichen Begebenheiten der des Macbeth sehr ähnlich: man vergleiche die durchgängige Verschiedenheit der Behandlung, um sich zu überzeugen, daß Shakspeare die poetische Gerechtigkeit im ächten Sinne des Wortes, wo es nämlich die Offenbarung des unsichtbaren Segens oder Fluches, der auf menschlichen Gesinnungen und Thaten ruht, auf das Genaueste beobachtet hat.

Wiewohl die vier letzten Stücke der historischen Reihe spätere Begebenheiten schildern, so haben doch die Schauspiele von Heinrich dem Vierten und Fünften im Costum und Ton einen weit moderneren Anstrich. Dieß rührt zum Theil von den vielen komischen Scenen her; denn das Komische muß immer nicht nur in nationalen, sondern in gleichzeitigen Sitten gegründet sein. Shakspeare scheint es aber auch in dem ernsthaften Theile beabsichtet zu haben. Blutige Staatsveränderungen und Zerrüttungen bürgerlicher Kriege erscheinen der Nachwelt als ein Rückfall in einen früheren ungebildeteren Zustand der Gesellschaft, oder sie sind auch wirklich von einem solchen Rückfall in ungebändigte Wildheit begleitet. Wenn also der Hang eines noch jugendlichen Dichtergeistes, seinen Gegenstand in eine wunderbare Ferne zu rücken, auf den Stil Einfluß gehabt hat, worin Heinrich

der Sechste und Richard der Dritte gehalten sind, so hat Shakspearen sein Instinkt richtig geleitet. Wie es dem Heldengedicht eigen ist, die vergangnen Menschengeschlechter als kolossal an körperlicher und Willenskraft zu schildern, so machen in diesen Schauspielen die Stimmen eines Talbot, eines Warwick, eines Clifford und Andrer den Eindruck, als ob man die Trompete auswärtiger oder bürgerlicher Kriege vernähme. Der Streit der Häuser York und Lancaster war das letzte Aufbrausen der Feudal-Unabhängigkeit: denn es war die Sache der Großen und nicht des Volkes, welches nur durch jene in die Parteiung mit hineingezogen wurde. Nachher verschwand der Einzelne in dem Ganzen, und niemand konnte mehr so wie Warwick ein Königmacher sein. Shakspeare war ein eben so tiefer Geschichtschreiber als Dichter; wenn man seinen Heinrich den Achten mit den vorhergehenden Stücken vergleicht, so wird es anschaulich, wie die englische Nation während der langen ruhigen und ökonomischen Regierung Heinrichs des Siebenten, sei es durch die von den Bürgerkriegen zurückgebliebne Erschöpfung, oder durch allgemeinere europäische Einwirkungen, aus der kräftigen Verwirrung des Mittelalters plötzlich zur geordneten Zahmheit der neueren Zeit übergegangen war. Heinrich der Achte hat deswegen ein etwas prosaisches Ansehen, denn Shakspeare unterwarf sich als Künstler immer der Beschaffenheit seines Stoffes. Wenn unter seinen Werken andre an Schwung der Phantasie, an Nachdruck des Pathos und der Charaktere weit über dieses hervorragen, so hat man dagegen Gelegenheit, hier die Feinheit seines Verstandes und seine vollkommne Kenntniß des Hofes und der Welt zu bewundern. Welche Geschicklichkeit gehörte dazu, vor den Augen der Königin so bedenkliche und ihre Person so nahe berüh-

rende Gegenstände öffentlich vorzustellen, ohne doch der Wahrheit zu nahe zu treten! (Aus Allem erhellet, daß Heinrich der Achte noch bei Lebzeiten der Elisabeth geschrieben worden. Man weiß, daß Ben Jonson unter König Jakobs Regierung das Stück mit vermehrtem Pomp wieder auf die Bühne gebracht und sich erlaubt hat, einige Veränderungen und Zusätze zu machen. Ohne Zweifel rührt die Prophezeiung auf Jakob den Ersten von Ben Jonson her: sie hätte der Elisabeth nur mißfallen können, und ist so übel eingefugt, daß man sie gleich als ein fremdes Einschiebsel erkennt.) Er hat den tyrannischen König für die Einsichtsvollen ganz so entlarvt, wie er wirklich war: hochmüthig und starrsinnig, wollüstig und gefühllos, ausschweifend in seinen Gunstbezeugungen, und rachsüchtig unter Vorwänden der Gerechtigkeit; und dennoch ist die Schilderung so gehalten, daß eine Tochter sie für vortheilhaft nehmen konnte. Elisabeths rechtmäßige Geburt beruhte auf der Ungültigkeit der ersten Vermählung Heinrichs, und Shakspeare hat die Verhandlungen über seine Scheidung von Katharina von Arragon in ein sehr zweideutiges Licht gestellt. Man sieht deutlich, daß Heinrichs Gewißens-Scrupel nichts anders sind, als die Schönheit der Anna Boleyn. Katharina ist eigentlich die Heldin des Stücks: sie erregt die innigste Theilnahme durch ihre Tugend, ihr wehrloses Unglück, ihren sanften, aber festen Widerstand, und ihre würdige Resignation. Nächst ihr macht der Fall des Kardinal Wolsey den Hauptinhalt aus. Heinrichs ganze Regierung eignete sich nicht zu einer dramatischen Behandlung. Es wäre nur eine Wiederholung derselben Auftritte gewesen: die Verstoßung oder gar Hinrichtung seiner Frauen, und der Fall seiner geschätztesten Diener in eine Ungnade, welcher gewöhnlich die Todesstrafe auf dem Fuße

folgte. Von allem, was Heinrichs Lebenslauf bezeichnet, hat Shakspeare hinlängliche Proben gegeben. Aber da an der Stelle, wo er abbricht, eigentlich kein Abschnitt in der Geschichte ist, so muß man es ihm schon verzeihen, daß er uns eine Schmeichelei gegen die große Elisabeth für eine glückliche Auflösung giebt. Das Stück endigt mit der allgemeinen Freude über die Geburt dieser Prinzessin, und mit Weissagungen der Glückseligkeit, die sie künftig genießen oder verbreiten sollte. Nur durch eine solche Wendung konnte die gewagte Freimüthigkeit der übrigen Darstellung gesichert werden: Shakspeare täuschte sich selbst gewiß nicht über dieses theatralische Blendwerk. Der wahre Schluß ist Katharinas Tod, den er daher auch gegen die Zeitordnung früher gestellt hat.

Somit hätte ich nun alle unbezweifelt ächten dramatischen Werke Shakspeares durchgegangen. Ich habe mich dabei möglichst aller unbestimmten Lobpreisungen enthalten, welche bloß ein Mißverhältniß zwischen dem Gefühl und der Fähigkeit, es auszudrücken, beweisen. Vielen werden obige Bemerkungen für den Zweck und Plan dieser Vorlesungen vielleicht zu weitläuftig, Andern werden sie unbefriedigend dünken. Mir genügt es, wenn sie die Leser, die noch nicht mit dem Dichter vertraut sind, in den rechten Gesichtspunkt stellen und ein gründliches Verständniß vorbereiten, und wenn sie die Kenner an einige der Gedanken erinnern, die sie schon selbst gehabt haben.

# Anhang.

## Ueber die angeblich Shakspearen untergeschobenen Stücke.

Die Ausleger Shakspeares haben meistens bei ihren Versuchen, ihm Theile seiner Werke oder eins und das andre ganz abzusprechen, äußerst wenig kritischen Geist bewiesen. Pope war, wie man weiß, sehr bei der Hand, ganze Scenen für Einschiebsel der Schauspieler zu erklären, fand aber damit wenig Eingang. Indessen tritt noch Steevens über die Erscheinung der Schatten und Jupiters im Cymbelin, während Posthumus im Kerker schläft, Popes Meinung bei. Allein Posthumus findet, erwachend, eine Tafel mit einer Prophezeiung auf seiner Brust, worauf die Entwickelung des Stücks beruht. Glaubt man, Shakspeare werde seinen Zuschauern zugemuthet haben, ein Wunder ohne eine sichtliche Ursache zu glauben? Soll Posthumus die Tafel mit der Weissagung herbeiträumen? Auf diesen Einwurf laßen sich die Herren gar nicht ein. Die Verse, welche die Schatten sagen, schienen ihnen nicht gut genug, um von Shakspeares Hand zu sein. Ich glaube einzusehen, warum der Dichter ihnen nicht mehr Glanz der Diction ertheilt hat. Es sind die bejahrten Eltern und früh verstorbnen Geschwister des Posthumus, die um sein Schicksal bekümmert aus der Unterwelt zurückkommen: sie sollten also die Sprache einer einfältigeren Vorzeit reden, zugleich sollten ihre Stimmen als ein ohnmächtiger Klagelaut gegen die donnernden Aussprüche Jupiters abstechen. Deswegen wählte Shakspeare ein Silben-

maß, das vor ihm sehr üblich gewesen war, damals anfieng aus der Mode zu kommen, jedoch noch häufig, besonders zu Uebersetzungen klassischer Dichter, gebraucht ward. So mochten etwa die Schatten in den vorhandnen Uebersetzungen des Homer und Virgil sprechen. Die Rede Jupiters ist dagegen prachtvoll und in Form und Stil vollkommen Shakspeares Sonetten ähnlich. Nur die Unfähigkeit, die Absichten des Dichters und die von ihm beobachtete Perspektive einzusehn, konnte an dieser Stelle Anstoß nehmen.

Pope hätte gern das Wintermärchen für unächt erklärt, eine der herrlichsten Schöpfungen der in gleichem Grade kühnen und lieblichen Phantasie Shakspeares. Warum? Ich vermuthe wegen der bewußten Schiffe in Böhmen, und der Kluft von sechszehn Jahren zwischen dem dritten und vierten Aufzuge, welche die Zeit als Prolog gefälligst zu überspringen bittet.

Mit den drei Theilen Heinrichs des Sechsten ist man endlich auf dem Reinen. Theobald, Warburton und letztlich Farmer haben behauptet, sie seien nicht von Shakspeare. Wäre dieß, so möchten wir uns wohl die übrigen Werke des unbekannten Verfaßers ausbitten, der die göttlichen Scenen von Talbots, von Suffolks, von Beauforts, von Yorks Tode, und so viele andre zu dichten vermochte. Die Behauptung ist so widersinnig, daß in diesem Falle Richard der Dritte auch nicht von Shakspeare sein könnte, da er sich an jene drei Stücke sowohl durch den Inhalt, als durch Geist und Behandlung auf das unmittelbarste anschließt.

Alle Herausgeber, bis auf Capell, verwerfen einstimmig als Shakspeares unwürdig den Titus Andronikus, wiewohl sie ihn immerfort, gleichsam als den Sündenbock ihrer tadelnden Kritik, mit abdrucken laßen. Die richtige Methode bei

einer solchen Untersuchung ist, sich erst nach den äußern Gründen, Zeugnissen u. s. w. umzusehn, und ihr Gewicht zu prüfen; alsdann kommen die innern Gründe aus der Beschaffenheit des Werkes an die Reihe. Besonders muß beides strenge aus einander gehalten werden. Die Kritiker des Shakspeare machen es gerade umgekehrt: sie gehen von einer vorgefaßten Meinung gegen ein Stück aus, und suchen dieser zu lieb die historischen Gründe verdächtig zu machen und bei Seite zu schieben. Titus Andronikus findet sich in der ersten Folio-Ausgabe von Shakspeares Werken, die, wie bekannt, von Heming und Condell, seinen vieljährigen Freunden und Mitvorstehern desselben Theaters, veranstaltet wurde. Kann man sich wohl überreden, sie hätten nicht gewußt, ob ein in ihrem Repertorium befindliches Stück wirklich von Shakspeare sei oder nicht? Und will man diese ehrlichen Männer gerade in diesem einzigen Falle eines absichtlichen Betruges beschuldigen, da sie sich sonst gar nicht so begierig zeigen, alles zusammen zu raffen, was unter Shakspeares Namen gieng, sondern, wie es scheint, bloß die Schauspiele gaben, wovon sie Handschriften in Händen hatten? Doch das Folgende ist noch weit stärker. George Meres, ein Zeitgenoße und Bewunderer Shakspeares nennt in einem Verzeichnisse von dessen Werken im Jahr 1598 den Titus Andronikus. Meres war persönlich so genau mit dem Dichter bekannt, daß dieser ihm seine Sonette noch vor dem Druck vorgelesen hatte. Ich begreife nicht, wie aller kritische Skepticismus in der Welt hinreichen soll, ein solches Zeugniß umzustoßen.

Es ist wahr, dieses Trauerspiel ist nach einem falschen Begriffe des Tragischen entworfen, welches darin durch Anhäufung von Gräueln und Entsetzlichkeiten in's Gräßliche ausartet, und doch keinen tiefen Eindruck zurückläßt: die Ge-

schichte von Tereus und Philomele ist unter andern Namen übertrieben, und mit dem Gastmahl des Atreus und Thyest und vielen andern vermengt. Im Einzelnen fehlt es nicht an schönen Zeilen, kühnen Bildern, ja auch an Zügen, die Shakspeares eigenthümliche Darstellungsweise verrathen. Dahin rechnen wir die Freude des verrätherischen Mohren an der Schwärze und Häßlichkeit seines im Ehebruch erzeugten Kindes; das Mitleiden des vor Gram kindisch gewordnen Titus Andronikus mit einer todtgeschlagnen Fliege, und nachher seine Wuth, da er in ihr seinen schwarzen Feind zu erkennen glaubt, läßt den nachherigen Dichter des Lear vermuthen. Sind die Kunstrichter besorgt, es möchte Shakspeares Ruhm schaden, wenn es ausgemacht bleibt, er habe in früher Jugend ein schwaches und unreifes Werk an's Licht gebracht? Hat Rom darum weniger die Welt beherrscht, weil Remus über seine ersten Mauern wegspringen konnte? Man versetze sich doch in Shakspeares Lage bei'm Anfange seiner Laufbahn. Er fand nur wenige und mittelmäßige Vorbilder vor, und dennoch gefielen diese ungemein, weil das Publikum in der Neuheit einer Kunst, ehe Wahl und Ueberfluß den Geschmack ekel machen, genügsam zu sein pflegt. Sollte dieser Zustand gar keinen Einfluß auf ihn gehabt haben, bis er gelernt hatte, höhere Forderungen an sich selbst zu machen, und durch tieferes Nachgraben in seinem eignen Geiste die reichsten Adern edlen Metalls zu Tage zu fördern? Es ist sogar höchst wahrscheinlich, daß er einige Fehlgriffe gethan haben wird, ehe er den rechten Weg ausfand. Das Genie ist in gewissem Sinne untrüglich und hat nichts zu lernen; aber die Kunst ist erlernbar, und muß durch Uebung und Erfahrung erlernt werden. In Shakspeares anerkannten Werken finden sich fast gar keine Spuren seiner Lehrjahre, und doch

hat er gewiß Lehrjahre gehabt. Jeder Künstler hat sie, und vollends in einer Epoche, wo er sich nicht an eine schon gebildete Schule anschließen kann. Ich halte es für wahrscheinlich, daß Shakspeare weit früher angefangen für das Theater zu schreiben, als man gewöhnlich annimmt, nämlich erst nach dem Jahre 1590. Wie es scheint, hat er schon im Jahre 1584, eben nur zwanzig Jahre alt, seine Vaterstadt verlaßen und sich nach London begeben. Glaubt man, ein so reger Kopf werde sechs Jahre lang still geseßen haben, ohne einen Versuch zu machen, sich durch seine Talente aus einer widerwärtigen Lage zu reißen? Daß er in der Zueignung des Gedichts Venus und Adonis dieses „den Erstling seiner Erfindung“ nennt, beweist hiegegen nichts. Es war das erste was er drucken ließ; er mochte es früher gedichtet haben; vielleicht rechnete er auch die theatralischen Arbeiten nicht mit, weil sie damals noch wenig litterarische Würde hatten. Je früher nun Shakspeare angefangen für das Theater zu dichten, desto weniger darf die Unreife und Unvollendung eines Werkes, wenn sich sonst nur hervorstechende Züge seines Geistes darin finden, für einen Beweisgrund der Unächtheit gegen die historischen Angaben gelten. Verschiedne der als unächt verworfnen Schauspiele dürften der Zeitordnung nach zwischen Titus Andronikus und die frühesten unter den anerkannten fallen.

Sieben dem Shakspeare zugeschriebene Stücke hat endlich Steevens in zwei Supplement-Bänden abdrucken laßen. Sie sind, wohl zu merken, fast sämmtlich schon bei Shakspeares Lebzeiten mit Vorsetzung seines vollständigen Namens im Druck erschienen.

1. Lokrin. Die Beweise für die Aechtheit dieses Stückes sind nicht ganz unzweideutig, die Zweifel dagegen erheblich.

Indessen wird sich die Frage zunächst an die über den Titus Andronikus anschließen, und mit der letzten zugleich bejaht oder verneint werden müßen.

2. Perikles, Prinz von Tyrus. Dieß Stück erkannte schon Dryden an, aber als ein Jugendwerk Shakspeares. Es ist ganz unläugbar von ihm, und man hat es in einige neuere Ausgaben eingerückt. Die vermeinten Unvollkommenheiten rühren nur daher, daß Shakspeare darin einen kindlichen und märchenhaften Roman des alten Dichters Gower behandelte, und den Gegenstand nicht aus seiner Sphäre reißen wollte. Deswegen führt er auch Gower selbst ein, und läßt ihn ganz in seiner veralteten Sprache und Versart Prologe halten. Diese Versetzung in eine so fremde Manier beweist wenigstens keine Unbeholfenheit.

3. Der Londner verlorne Sohn (the London prodigal). Wo wir nicht irren, urtheilte schon Lessing, dieß Stück müße von Shakspeare sein, und wollte es auf die deutsche Bühne bringen.

4. Die Puritanerin oder die Wittwe von Watlingstreet. Einer meiner litterarischen Freunde, ein großer Kenner Shakspeares, meinte, Shakspeare habe den Einfall gehabt, einmal ein Lustspiel in Ben Jonsons Stil zu schreiben, und daher rühre das Abweichende dieses Stückes. Nach dieser Annahme würde die kritische Untersuchung freilich sehr in's Feine gehen.

5. Thomas Lord Cromwell.

6. Sir John Oldcastle. Erster Theil.

7. Ein Trauerspiel in Yorkshire. (A Yorkshire tragedy.) Die drei letzten Stücke sind nicht nur unbezweifelt von Shakspeare, sondern sie gehören, meines Erachtens, unter seine reifsten und vortrefflichsten Werke. Steevens giebt am Ende

so ziemlich zu, sie seien von ihm, so wie auch die übrigen bis auf den Lokrin, aber er redet von allen sehr verächtlich, als ganz werthlosen Arbeiten. Indessen sind seine absprechenden Urtheile nicht im mindesten eindringend, noch durch kritischen Scharfsinn aufgestutzt. Ich wäre neugierig zu sehen, wie ein solcher Kritiker aus natürlichem Triebe über Shakspeares anerkannte Meisterwerke urtheilen, und was er daran zu loben wißen würde, wenn ihm nicht die öffentliche Meinung die Pflicht der Bewunderung auferlegte. Thomas Lord Cromwell und Sir John Oldcastle sind biographische Schauspiele und musterhaft in dieser Gattung: das erste schließt sich durch seinen Inhalt an Heinrich den Achten, das zweite an Heinrich den Fünften an. Der zweite Theil vom Oldcastle fehlt; ich weiß nicht, ob man in England ein Exemplar des alten Abdrucks aufgetrieben, oder ob er verloren gegangen ist. Das Trauerspiel in Yorkshire ist ein bürgerliches Schauspiel in Einem Aufzuge, eine dramatisierte Mordgeschichte: die tragische Wirkung ist erschütternd, und es ist äußerst merkwürdig zu sehen, wie Shakspeare auch solch einen Gegenstand poetisch zu halten gewußt hat.

Ferner sind ihm noch zugeschrieben worden: 1. Der lustige Teufel von Edmonton, ein Lustspiel in Einem Aufzuge, abgedruckt unter Dodsleys alten Schauspielen. Dieß hat allerdings einigen Schein für sich. Es kommt hier ein behaglicher Gastwirth vor, der mit dem in den lustigen Weibern von Windsor eine auffallende Aehnlichkeit hat. Indessen ist es auf jeden Fall nur eine, zwar geistreiche, aber flüchtig hingeworfene Skizze. 2. Die Verklagung des Paris. 3. Merlins Geburt. 4. Eduard der Dritte. 5. Die schöne Emma. 6. Mucedorus. 7. Arden von Feversham. Alle diese habe ich nie zu Gesichte bekommen, und kann also

nichts darüber sagen. Nach angeführten Stellen vermuthe ich, daß im Mucedorus die volksmäßige Geschichte von Urson und Valentin behandelt ist: ein schöner Stoff, den auch Lope de Vega zu einem Schauspiele benutzt hat. Arden von Feversham soll ein Trauerspiel über die Geschichte eines Mannes sein, von dem der Dichter von mütterlicher Seite abstammte. Dieß würde, wenn die Beschaffenheit des Stückes der Angabe nicht geradezu widerspricht, eine Wahrscheinlichkeit mehr in die Wagschale legen. Denn solche Bestimmungsgründe waren Shakspearen nicht fremd: er behandelt Heinrich den Siebenten, der seinen Vorfahren für geleistete Dienste Güter ertheilt hatte, mit sichtbarer Vorliebe.

Von Shakspeares Antheil an den Zwei edlen Vettern wird bei Fletchers Werken die Rede sein.

Endlich wäre es sehr lehrreich, wenn sich darthun ließe, daß einige frühere Entwürfe umgearbeiteter Werke von ihm selbst und nicht von einem fremden Verfaßer herrühren. Man würde dabei seiner Entwickelung als Künstler am besten auf die Spur kommen. Von dem älteren König Johann in zwei Theilen (abgedruckt von Steevens unter Six old plays) dürfte es sich sehr wahrscheinlich machen laßen. Daß er zuweilen auf dasselbe Werk zurückkam, ist gewiß. Namentlich vom Hamlet weiß man, daß er ihn sehr allmälich zu seiner jetzigen Vollständigkeit ausgebildet.

Wer Shakspearen ein ihm schon frühzeitig zugeschriebenes und unbestritten aus seiner Zeit herrührendes Schauspiel abspricht, dem liegt billig ob, mit einiger Wahrscheinlichkeit die Frage zu beantworten, wer es denn geschrieben haben soll? Shakspeares Mitwerber im dramatischen Fach

kennt man so ziemlich, und wenn schon diejenigen, die sich einen bedeutenden Namen gemacht, ein Lilly, Marlow, Heywood, so tief unter ihm stehen, so läßt sich nicht annehmen, daß der Verfaßer eines Werkes, welches die ihrigen weit übertrifft, unbekannt geblieben sein sollte.

---

## Zweiunddreißigste Vorlesung.

Zwei Perioden des englischen Theaters; die ältere die wichtigste. Früheste Gestalt der Schaubühne und deren Vortheile. Zustand der Schauspielkunst zu Shakspeares Zeit. Alterthümer der dramatischen Litteratur. Lilly, Marlow, Chapman, Heywood.

Der große Meister, von dem wir in der vorhergehenden Vorlesung gesprochen, macht in der ganzen Kunstgeschichte eine so einzige Ausnahme, daß man ihm eine abgesonderte Stelle einräumen muß. Er verdankte seinen Vorgängern fast gar nichts, und hat dagegen den größten Einfluß auf seine Nachfolger gehabt: aber sein Geheimniß hat ihm Niemand abgelernt. Zwei Jahrhunderte hindurch, während welcher seine Landsgenoßen mit reger Thätigkeit alle Fächer des Wißens und der Kunst angebaut, ist er nach ihrem eignen Geständniß unübertroffen, ja selbst bis auf einen großen Abstand unerreicht geblieben.

Bei dem Abriß einer Geschichte des englischen Theaters, den ich jetzt zu geben habe, werde ich daher noch oft auf Shakspeare zurückkommen müßen. Die dramatische Litteratur der Engländer ist sehr reichhaltig; sie haben eine bedeutende Anzahl von Schauspieldichtern aufzuweisen, die das Talent origineller Charakteristik und die Mittel theatralischer Wirkung

in ausgezeichnetem Grade beseßen haben. Dabei wurden ihnen die Hände nicht durch Vorurtheile, willkürlich festgesetzte Regeln und ängstliche Beobachtung der Convenienzen gebunden. Niemals hat es in England akademische Gerichtshöfe des Geschmacks gegeben; in der Kunst wie im Leben entscheidet sich dort im Ganzen jeder für das, was ihm zusagt, seiner Natur angemeßen ist. Dem Einfluße der wechselnden Mode und des Geistes der verschiednen Zeitalter haben ihre Schriftsteller demungeachtet freilich nicht entgehen können.

Wir bleiben unserm Grundsatze getreu, bloß bei demjenigen, was wir als ein Höchstes der Poesie betrachten, lange zu verweilen, und alles übrige, was nur die zweite oder dritte Stelle einnimmt, in kurzen Uebersichten abzuhandeln.

Die Alterthümer des Theaters in England sind von den englischen Litteratoren, und zuletzt von Malone, genugsam in's Licht gesetzt worden. Die frühesten dramatischen Versuche waren auch hier, wie anderswo, Mysterien und Moralitäten. Indessen scheint es, daß die Engländer sich hierin frühzeitiger als andre Nationen hervorgethan. Es ist in der Geschichte der Kirchenversammlung zu Konstanz aufgezeichnet worden, daß die englischen Prälaten in einer Zwischenzeit der Sitzungen ihre übrigen Mitbrüder mit einem geistlichen Schauspiele in lateinischer Sprache unterhielten, dergleichen diese entweder noch gar nicht oder nicht in solcher Vollkommenheit (nach den damaligen einfältigen Kunstbegriffen) kannten. Den Anfang des eigentlichen Theaters kann man jedoch nicht viel früher als die Regierung der Elisabeth ansetzen. John Heywood, der Spaßmacher Heinrichs des Achten, wird als der älteste komische Dichter angesehen: das

einzige in der dodsleyschen Sammlung abgedruckte Interlude von ihm ist aber in der That bloß ein Gespräch und kein Drama. Den Namen eines Lustspiels verdient hingegen allerdings Mutter Gurtons Nadel, (Gammer Gurton's needle) ungefähr um das Jahr 1560 zuerst aufgeführt. So sehr dieß Stück in der Sprache und im Versmaß veraltet ist, so hat es doch im Niedrig-Komischen unverkennbares Verdienst. Die ganze Verwickelung beruht auf einer verlorenen Nadel, deren Wiederfindung mit der äußersten Wichtigkeit betrieben wird; die Armut der handelnden Personen, welche dieß voraussetzt, und ihr ganzer häuslicher Zustand wird sehr lustig geschildert, besonders ist die Rolle eines verschmitzten Bettlers mit vieler Laune ausgeführt. Das derbe Komische darin hat Aehnlichkeit mit dem des Avocat Patelin; doch ist dem englischen Stücke nicht, wie dem französischen, die Ehre zu Theil geworden, in erneuerter Gestalt auf die Bühne gebracht zu werden.

Die Geschichte des englischen Theaters zerfällt natürlich in zwei Perioden. Die erste hebt ungefähr mit der Thronbesteigung der Elisabeth an, und erstreckt sich bis gegen Ende der Regierung Karls des Ersten, als die Puritaner die Oberhand gewannen, und ein Verbot aller Schauspiele, welcher Art sie auch sein mochten, auswirkten. Die Schließung der Schauspielhäuser dauerte dreizehn Jahre: erst durch Karl des Zweiten Herstellung wurden sie wieder geöffnet. Diese Unterbrechung, die unterdessen in der allgemeinen Denkart und den Sitten vorgefallne Veränderung, endlich der Einfluß der damals schon blühenden französischen Litteratur, gaben den seitdem geschriebnen Schauspielen einen ganz andern Charakter. Die Werke der ältern Schule wurden zwar zum Theil wieder hervorgesucht, sie selbst aber war erloschen.

Eine Schule, im künstlerischen Sinn, nenne ich die dramatischen Dichter der ersten Epoche, weil bei aller persönlichen Verschiedenheit dennoch im Ganzen eine gemeinschaftliche Richtung in ihren Hervorbringungen zu erkennen ist. Auch unabhängig von den Kennzeichen der Sprache oder gleichzeitigen Anspielungen würde man ein Schauspiel aus jener Schule, dessen Urheber und Zeit der Entstehung man nicht wüßte, niemals für eine Hervorbringung der neueren Periode halten können. In dieser ließen sich leicht mehrere Unterabtheilungen machen, die aber auch zu entbehren sind. Das Talent der Schriftsteller und der Geschmack des Publikums hat nach allerlei sich zum Theil durchkreuzenden Richtungen hin und her geschwankt, die fremden Einflüße haben immer mehr überhand genommen, und um es gerade herauszusagen, das englische Theater ist in seinem Fortgange immer charakterloser und weniger selbständig geworden. Für einen Kritiker, der überall auf das Ursprüngliche geht, den das aus Nachahmung Entsprungne weit weniger kümmert, sind die dramatischen Dichter der ersten Periode bei weitem die merkwürdigsten, wiewohl man ihnen, Shakspeare ausgenommen, große Mängel und Ausschweifungen vorwerfen kann, und wiewohl manche Neuere sich durch eine sorgfältigere Politur empfehlen.

Es giebt Zeitpunkte, wo der menschliche Geist in einer vorher beinah unbekannten Kunst plötzlich Riesenschritte thut, gleichsam als ob er während seines langen Schlummers die Kräfte dazu eingesammelt hätte. Eine solche Epoche war in England für die dramatische Poesie das Zeitalter der Elisabeth. Diese Königin hat während ihrer freilich langen Regierung noch die ersten Kindheits-Versuche des englischen Theaters, und dann dessen vollendetste Meisterwerke aufführen

sehen. Shakspeare hatte ein lebhaftes Gefühl von dieser allgemeinen schnellen Entwickelung bisher ungeübter Fähigkeiten; in einem seiner Sonette nennt er sein Zeitalter these time-bettering days. Die Liebhaberei für das Schauspiel nahm dergestalt überhand, daß in einem Zeitraum von sechszig Jahren unter dieser und der folgenden Regierung in London siebzehn Schauspielhäuser erbaut oder eingerichtet wurden, da sich jetzt die doppelt so stark bevölkerte Hauptstadt mit zweien begnügt. Freilich spielte man nicht alle Tage, und mehrere dieser Theater waren sehr klein und vermuthlich nicht viel beßer als Marionettenbuden ausgerüstet. Indessen dienten sie doch zu Aufforderungen an die Fruchtbarkeit der Schriftsteller, die dramatisches Talent besaßen, oder sich welches zutrauten; denn jedes Schauspielhaus mußte sich ein eignes Repertorium verschaffen, weil die Stücke entweder gar nicht oder erst lange nach ihrer Abfaßung gedruckt wurden, und weil eine einzige Schauspielergesellschaft im ausschließenden Besitz der Handschrift war. So viel Schwaches und Verfehltes hiebei auch zum Vorschein kommen mochte, so konnte doch eine so vielfache Mitbewerbung nicht anders als vortheilhaft sein. Unter allen Gattungen der Poesie ist die dramatische die einzige, wozu Erfahrung nöthig ist; und das Mißglücken Andrer ist für den Mann von Talent eine Erfahrung, deren Unkosten ihm erspart werden. Ferner erfordert die Ausübung dieser Kunst rüstige Entschloßenheit, wozu der große Künstler oft am wenigsten geneigt ist, weil er sich bei der Ausführung selbst am schwersten befriedigt, und dagegen am meisten Genuß darin findet, eine geliebte Schöpfung seiner Einbildungskraft innerlich auszubilden. Es ist daher gut, wenn er in der Zudringlichkeit derer, die sich mit geringen Mitteln in die schwierige Laufbahn wagen,

einen Antrieb findet, frisch Hand an das Werk zu legen. Es ist für den Schauspieldichter wichtig, mit der Bühne in unmittelbarer Verbindung zu stehn, damit er sie entweder selbst lenke, oder sich nach ihren Bedürfnissen zu richten wiße; und die damaligen dramatischen Dichter waren großentheils zugleich Schauspieler. Das Theater machte noch wenig litterarische Ansprüche, dadurch blieb es frei von der Pedanterei der Schulgelehrten. Es gab noch keine Zeitschriften, die als Werkzeug der Kabale die Meinung mißleiten konnten. An Eifersucht und Sticheleien unter den Schriftstellern fehlte es nicht, das Publikum ergötzte sich hieran mehr, als daß es Aergerniß genommen hätte; es entschied sich mit unbefangnem Sinn nach dem Maße seiner Unterhaltung. Ueberhaupt war sowohl bei den Dichtern und Schauspielern, als bei den Zuschauern die wesentlichste Bedingung des Gedeihens vorhanden: wahre Liebe zur Sache. Diese war um so unzweideutiger, weil die theatralische Kunst damals noch nicht mit allen den fremden Zierraten und Erfindungen des Luxus umgeben war, welche die Aufmerksamkeit zerstreun und den Sinn bestechen können, sondern in der bescheidensten, und man kann sagen, in der demüthigsten Gestalt auftrat. Für die Bewundrer Shakspeares muß es ein Gegenstand der Neugierde sein, wie das Theater aussah, wo seine Werke zuerst aufgeführt wurden. Man hat einen Kupferstich von dem Schauspielhause, dem er vorstand, und das von dem Sinnbilde eines den Atlas vertretenden Hercules ‚die Weltkugel' hieß: es ist ein massives Gebäude ohne allen architektonischen Zierrat, sogar beinahe ohne Fenster an den Außenwänden. Das Parterre war unter freiem Himmel und man spielte an hellem Tage; die Scene hatte keine andre Decoration, als gewirkte Teppiche, die in einiger Entfernung

von den Wänden hiengen, und verschiedne Eingänge frei ließen. Im Hintergrunde war eine über die erste erhöhte Bühne, eine Art von Balkon, der zu verschiednen Zwecken diente, und nach Befinden der Umstände allerlei bedeuten mußte. Die Schauspieler erschienen bis auf seltne Ausnahmen in der gewöhnlichen Tracht ihrer Zeit, höchstens durch höhere Federbüsche auf den Hüten und Rosen auf den Schuhen ausgezeichnet. Die hauptsächlichsten Mittel der Verkleidung waren falsches Haar und Bart, zuweilen wohl auch Masken. Die Frauenrollen wurden durch Knaben gespielt, so lange ihre Stimme es erlaubte. Zwei Schauspielergesellschaften in London, die zu den vornehmsten gehörten, bestanden sogar ganz aus Knaben, nämlich den Chorsängern von der Kapelle der Königin und der Paulskirche. Zwischen den Akten war keine Musik gebräuchlich, wohl aber in den Stücken selbst Märsche, Tänze, Lieder von einzelnen Singstimmen nnd dergleichen, wenn es die Gelegenheit gab, auch Trompetenstöße bei'm Eintritt hoher Personen. In der ältern Zeit war es üblich, die Handlung, ehe sie gesprochen wurde, zwischen jedem Aufzuge in stummer Pantomime (dumb show) vorzustellen, allegorisch oder auch ohne Einkleidung, um der Erwartung eine bestimmte Richtung zu geben. Shakspeare hat noch bei dem Schauspiel im Hamlet diese Sitte beobachtet.

Wir sind jetzt durch den Aufwand an allem theatralischen Zubehör, Architektur des Schauspielhauses, Beleuchtung, Musik, Täuschung der wie auf den Wink eines Zauberstabes wechselnden Decorationen, Maschinerie und Costum dergestalt verwöhnt, daß uns diese dürftige Beschränktheit auf keine Weise zusagen will. Indessen ließe sich vielleicht Manches zu Gunsten einer solchen Verfaßung der Bühne anführen.

Wo durchaus keine glänzenden Nebensachen anlocken, da werden die Zuschauer in der Hauptsache, nämlich der Vortrefflichkeit der dramatischen Composition und ihrer Belebung durch Vortrag und Geberdenspiel, desto schwerer zu befriedigen sein. Wenn in der äußern Ausschmückung die Vollkommenheit nicht zu erreichen steht, so wird der Kenner lieber ganz darauf Verzicht leisten, als sich durch das Mißlungne und Geschmackwidrige stören laßen. Und wie selten ist das Vollkommne hierin erreicht worden! Seit etwa anderthalb Jahrhunderten hat man angefangen, auf den europäischen Bühnen Fleiß auf die Beobachtung des Costums zu wenden; was darin geleistet worden, hat dem großen Haufen immer herrlich geschienen, und doch kann man sich aus den Kupferstichen, welche die gedruckten Schauspiele zuweilen begleiten, und aus allen Angaben leicht überzeugen, daß es immer sehr läppisch und manieriert ausfiel, und daß man bei allem Bemühen, sich ausländisch oder antik zu gestalten, die Mode seiner Zeit nicht los werden konnte. Lange galt eine Art von Reifrock für das unentbehrliche Zubehör eines Helden; die Allongen-Perücken und Fontangen haben sich eben so lange im heroischen Trauerspiel behauptet, als in der wirklichen Welt; späterhin hätte man es für barbarisch gehalten, ohne gepudertes und gekräuseltes Haar zu erscheinen: auf dieses setzte man einen Helm mit bunten Federn, eine Scherpe von Zindeltaft flatterte über dem goldpapiernen Panzer, und der Achilles oder Alexander war fertig. Jetzt ist man endlich auf einen reineren Geschmack zurückgekommen, auf einigen Haupttheatern wird das Costum wirklich gelehrt und in einem strengen Stil beobachtet. Man verdankt dieß hauptsächlich der antiquarischen Reform in den bildenden Künsten, und der Annäherung des weiblichen Putzes

an die griechischen Trachten; denn die Schauspielerinnen waren immer am abgeneigtesten, auf der Bühne die Moden fahren zu laßen, wodurch sie in der Gesellschaft ihre Reize geltend machten. Jedoch sind die Schauspieler noch sehr selten, die eine Toga oder einen griechischen Purpurmantel mit natürlichem Anstande zu tragen wißen, und nicht in Augenblicken der Leidenschaft mit dem Halten und Werfen der Draperie ungebührlich beschäftigt scheinen.

Unser System der Decoration ist eigentlich für die Oper erfunden, der es auch in der That am besten angemeßen ist. Es hat einige unvermeidliche Gebrechen, andre die sich allerdings vermeiden laßen, aber selten vermieden werden. Zu den unvermeidlichen Gebrechen zähle ich die Brechung der Linien auf den Seitencoulissen aus allen Gesichtspunkten außer einem einzigen, das Mißverhältniß der Größe des Schauspielers, wenn er im Hintergrunde auftritt, mit den perspektivisch verkleinerten Gegenständen, die ungünstige Beleuchtung von unten und von hinten, den Widerspruch der gemalten und der wirklichen Lichter und Schatten, die Unmöglichkeit die Bühne nach Belieben zu verengen, so daß nun das Innre eines Pallastes und einer Hütte dieselbe Höhe und Breite einnimmt, und dergleichen mehr. Die vermeidlichen Fehler sind: Mangel an Einfachheit und großen ruhigen Massen; Ueberladung mit überflüßigen und zerstreuenden Gegenständen, weil der Maler entweder seine Stärke in der Perspektive zeigen wollte, oder den Raum nicht anders auszufüllen wußte; eine manierierte, oft ganz unzusammenhängende, ja unmögliche Architektur, in buntscheckigen Farben, die keiner Steinart in der Welt ähnlich sehen. Nur durch die Unwißenheit der Zuschauer in den bildenden Künsten können die meisten Decorationsmaler Glück machen: ich

habe oft ein ganzes Parterre über eine Decoration entzückt gesehn, wovon jedes verständige Auge sich mit Widerwillen wegwenden mußte, und an deren Stelle eine schlichte grüne Hinterwand weit vorzüglicher gewesen wäre. Daß durch die Verwöhnung des Geschmacks in Absicht auf den Glanz der Decorationen und die Pracht der Kleidungen die Verwaltung der Theater ein verwickeltes und kostspieliges Geschäft geworden ist, wobei dann oft die Haupterfordernisse, nämlich gute Stücke und gute Schauspieler, den Nebensachen nachstehn müßen, diesen Nachtheil will ich hier nicht einmal erwähnen.

Wiewohl die ältere englische Bühne eigentlich keine Decoration hatte, so kann man ihr doch den Gebrauch der Maschinerie nicht ganz absprechen: die Aufführung einiger Stücke, z. B. des Macbeth, des Sturmes und andrer, läßt sich ohne das beinahe nicht denken. Unter der Regierung Jakobs des Ersten lebte der berühmte Baumeister Inigo Jones, der zur Ausschmückung der am Hofe aufgeführten Masquen Ben Jonsons sehr zusammengesetzte und künstliche Maschinen in Bewegung gesetzt hat.

Auf dem spanischen Theater trat in der Zeit, wo es sich bildete, derselbe Umstand ein, wie auf dem englischen, daß man sich, wenn die Scene einen Augenblick leer blieb, und andre Personen durch einen andern Eingang hereinkamen, eine Veränderung des Schauplatzes denken mußte, wiewohl durchaus keine sichtbar war; und dieser Umstand hat auf die Form der Schauspiele den vortheilhaftesten Einfluß gehabt. Der Dichter durfte nicht erst mit dem Decorationsmaler zu Rathe gehen, was sich würde vorstellen laßen und was nicht, noch überrechnen, ob der Vorrath vorhandner Decorationen hinreichte, oder neue gefertigt werden müßten.

Er verzwängte die Handlung nicht in Betreff des Wechsels der Zeiten und Oerter, sondern er stellte sie sich ganz so vor, wie sie natürlicher Weise vorgegangen wäre *); es blieb der Einbildungskraft überlaßen, nach den andeutenden Reden die Zwischenräume auszufüllen, und sich die Umgebungen hinzuzudenken. Dieser Aufruf an die ergänzende Phantasie setzt freilich nicht nur wohlwollende, sondern auch verständige Zuschauer in einer poetischen Stimmung voraus. Die wahre Täuschung besteht eben darin, wenn man durch die Eindrücke der Dicht- und Schauspiel-Kunst so hingerißen wird, daß man die Nebensachen übersieht, und die ganze übrige Gegenwart vergißt. Das spöttische Auflauern hingegen, ob nicht irgend ein Umstand der scheinbaren Wirklichkeit widerspricht, die, strenge genommen, doch niemals vollkommen zu erreichen steht, beweist die Ohnmacht der Einbildungskraft und die Unfähigkeit getäuscht zu werden. Dieser prosaische Unglaube kann so weit gehen, daß es den theatralischen Künstlern, die unter jeder Verfaßung der Scene gewisse Vergünstigungen bedürfen, ganz unmöglich fällt, durch ihre Hervorbringungen die Zuschauer zu ergötzen, und so sind diese am Ende die Feinde ihres eignen Genußes.

Man beklagt sich heut zu Tage, und mit Recht, daß in Shakspeares Stücken der allzuhäufige Wechsel der Decorationen

---

*) Capell, ein einsichtsvoller und von den übrigen unbillig zurückgesetzter Commentator Shakspeares hat den Vortheil hievon in einer Anmerkung zu Antonius und Kleopatra treffend in's Licht gesetzt. Es machte die Dichter so kühn, wenn die Wahrheit der Handlung es erforderte, Auftritte zu entwerfen, die auch der geschickteste Maschinist und Decorations-Maler kaum vor die Augen würden bringen können, wie z. B. in einem spanischen Schauspiele Seegefechte vorkommen.

eine Störung verursacht. Allein der Dichter ist hieran ganz unschuldig. Man muß wißen, daß damals die englischen, so wie die spanischen Schauspiele ohne Angabe des Schauplatzes und seiner Veränderungen gedruckt wurden. Bei'm Shakspeare haben die neueren Herausgeber die scenischen Anweisungen hinzugefügt, und sind dabei mit einer pedantischen Genauigkeit verfahren. Wer die Aufführung eines Stückes von Shakspeare zu leiten hat, darf nur dreist alle die Veränderungen des Schauplatzes wegstreichen, die folgendermaßen lauten: „ein andres Zimmer im Pallast, eine andre Straße, „ein andrer Theil des Schlachtfeldes," u. s. w. Bloß durch dieses Mittel werden in den meisten Fällen die Decorations-Verwandlungen auf eine ganz mäßige Anzahl herabgesetzt werden.

Von der Kunst der Schauspieler auf einem Theater, das so wenig äußern Glanz hatte, als das ältere englische, werden diejenigen, welche den Mann nach dem Kleide zu beurtheilen pflegen, geneigt sein, sich eine wenig vortheilhafte Vorstellung zu machen. Ich ziehe hieraus einen ganz entgegengesetzten Schluß: der Mangel an anlockenden Zufälligkeiten macht die Sorgfalt im wesentlichen desto nothwendiger. Verschiedne Engländer *) haben schon die Meinung geäußert, die Schauspieler der ersten Epoche möchten vorzüglicher gewesen sein als die der zweiten, wenigstens bis auf Garrick; und wenn man sonst keinen andern Beweis hätte, so würde mir dieß schon durch die Beschaffenheit der Stücke Shakspeares sehr wahrscheinlich werden. Es fällt in die Augen, daß seine meisten Hauptrollen einen großen Schauspieler erfordern; der hohe und gedrängte Stil seiner Poesie kann

---

*) S. ein Gespräch vor dem 11. Bande von Dodsley's old plays.

ohne den nachdrücklichsten und biegsamsten Vortrag nicht verstanden werden; oft setzt er zwischen den Reden ein schwieriges stummes Spiel voraus, welches er gar nicht angiebt. Ein Dichter, der bloß und unmittelbar für die Bühne arbeitet, wird seine ganze Wirkung nicht auf solche Züge berechnen, von denen er voraus sieht, daß sie bei der Aufführung durch die Ungeschicklichkeit seiner Dolmetscher verloren gehen werden. Shakspeare hätte also seine dramatische Kunst geflißentlich herabstimmen müßen, wenn er nicht vortreffliche theatralische Gehülfen gehabt hätte. Der Name und das rühmliche Andenken einiger von ihnen hat sich bis auf unsre Zeit erhalten. Weil man nicht gern einem einzigen Manne zwei große Talente in gleichem Maße zugesteht, so hat man nach sehr unstatthaften Gründen angenommen, Shakspeare selbst sei nur ein mittelmäßiger Schauspieler gewesen. (Man hat noch keine bestimmte Nachricht von einer Hauptrolle gefunden, die Shakspeare in seinen eignen Stücken übernommen hätte. Im Hamlet spielte er den Geist: allerdings eine sehr wichtige Rolle, weil das ganze Stück Gefahr läuft, in's Lächerliche zu fallen, wenn sie verfehlt wird. Ein Schriftsteller jener Zeit sagt in einem satirischen Pamphlet, der Geist habe erbärmlich gewinselt, daraus schließt man, Shakspeare habe schlecht gespielt: welche Logik! Bei der Herstellung des Theaters unter Karl dem Zweiten war man begierig, Ueberlieferungen und Nachrichten aus der ältern Zeit einzusammeln. Lowin, der ursprüngliche Hamlet, unterrichtete Betterton über die Weise, wie die Rolle zu faßen wäre. Es lebte noch ein Bruder Shakspeares, ein steinalter Mann, der niemals litterarische Bildung gehabt und bei dem das Alter das Gedächtniß geschwächt hatte. Aus diesem konnte man nichts weiter herausbringen als: er habe zu-

weilen seinen Bruder in der Stadt besucht, und ihn einsmals einen Greis mit weißem Haar und Bart spielen sehen. Nach der Beschreibung schloß man, dieß müße der treue Bediente Adam in Wie es euch gefällt gewesen sein, ebenfalls eine Rolle vom zweiten Range. Bei den meisten Stücken Shakspeares weiß man nicht das Geringste über die Rollenvertheilung. Bei zwei Stücken Ben Jonsons steht Shakspeares Name unter denen der vornehmsten Schauspieler.) Die Lehren Hamlets an den Schauspieler beweisen wenigstens, daß er ein vollkommner Kenner war. Freilich ist die Einsicht und das richtige Urtheil nicht immer mit den Mitteln der Ausführung gepaart; Shakspeare besaß aber ein sehr wichtiges und zu oft nachgelaßenes Erforderniß der ernsten Schauspielkunst, eine schöne und edle Gesichtsbildung. Auch ist es nicht wahrscheinlich, daß er Vorsteher des angesehensten Schauspielhauses geworden sein würde ohne das Talent, selbst zu spielen und das Spiel Andrer zu lenken. Konnte doch Ben Jonson, wiewohl ein verdienstvoller Dichter, nicht einmal die Stelle eines Schauspielers erlangen, weil er keine glückliche Anlage hatte. Aus der angeführten Stelle im Hamlet, aus der burlesken Tragödie der Handwerker im Sommernachts-Traum, und aus manchen andern Stellen, geht hervor, daß es schon damals eine Ueberschwemmung von schlechten Schauspielern gab, die auf alle die Abwege geriethen, woran wir uns heut zu Tage ärgern; aber das Publikum wußte, wie es scheint, sehr gut zu unterscheiden, und war nicht leicht zu befriedigen. Merkwürdig ist in dieser Hinsicht folgendes Gleichniß in Richard dem Zweiten:

As in a theatre the eyes of man,
After a well-grac'd actor leaves the stage,
Are idly bent on him that enters next,
Thinking his prattle to be tedious, etc.

Ein kritisches und ergründendes Studium der Alterthümer des englischen Theaters läßt sich nur in England selbst anstellen: die alten Abdrücke der dahin gehörigen Stücke sind sogar dort selten, und in auswärtigen Bibliotheken gar nicht vorhanden; die neueren Sammler haben nur einzelne Proben und nicht den ganzen Vorrath geben können. Es wäre sehr wichtig, alle Schauspiele beisammen zu sehen, die unbezweifelt vorhanden waren, ehe Shakspeare seine Laufbahn antrat, um mit Gewißheit zu entscheiden, was er etwa in der dramatischen Kunst von Andern lernen mögen. Das Jahr der Erscheinung eines Stückes auf der Bühne ist aber meistens schwer auszumitteln, weil der Druck oft erst sehr lange nachher erfolgte. Wenn man in den Arbeiten der Zeitgenoßen Shakspeares, auch der älteren, die aber doch gleichzeitig mit ihm zu schreiben fortfuhren, Aehnlichkeiten mit seinem Stil und Spuren seiner Kunst entdeckt, so bleibt es immer zweifelhaft, ob man sie für das schwächere Vorbild, oder für die unvollkommne Nachahmung zu halten hat. Shakspeare scheint eben die Biegsamkeit des Geistes, und eben die Bescheidenheit gehabt zu haben, wie Raphael, der auch, ohne doch jemals ein Nachahmer und seinem hohen und stillen Genius ungetreu zu werden, alle Fortschritte seiner Mitwerber zu seinem Vortheile verwandte.

Einige schwache Versuche, die Form der antiken Tragödie mit Chören u. s. w. einzuführen, sind frühzeitig zum Vorschein gekommen, aber bald ohne Wirkung verschollen. Sie zeigen, wie die meisten von den Neueren gemachten Versuche dieser Art, durch welche seltsamen Brillen man die alten Dichter sah: denn es ist unglaublich, wie unähnlich sie den griechischen Tragödien sind, nicht bloß an Werth und Gehalt, das versteht sich von selbst, sondern sogar in den

Aeußerlichkeiten, welche am leichtesten zu faßen sind. Am häufigsten wird Ferrex und Porrex oder das Trauerspiel vom Gorboduc angeführt, die Arbeit eines Lords aus den ersten Zeiten der Elisabeth. Pope hat dieß Stück wegen seiner Regelmäßigkeit hoch gepriesen, und beklagt, daß die gleichzeitigen Dichter nicht auf diesem Wege fortgegangen: so, meinte er, hätte sich in England ein klassisches Theater bilden können. Dieß Urtheil beweist nur, daß Pope, der doch für einen vollendeten Kenner der Poesie gilt, selbst von den ersten Elementen der dramatischen Kunst keinen Begriff hatte. Es giebt nichts Geist- und Lebloseres, auch im Ton der Sprache und im Versbau einförmiger Hingeleiertes, als diesen Ferrex und Porrex; wiewohl die Einheiten des Ortes und der Zeit keinesweges beobachtet und eine Menge Begebenheiten darin abgefertigt sind, so bleibt dennoch der Schauplatz gänzlich leer an Bewegung: alles, was geschieht, wird in endlosen Berathschlagungen zuvor angekündigt, und nachher in eben so endlosen Erzählungen berichtet. Ein andres mißglücktes Werk verwandter Art, Mustapha, ebenfalls von einem großen Herrn, ist ein ermüdendes Gewebe von allen Spitzfindigkeiten der Staatsräson; besonders die Chöre sind wahre Abhandlungen. Indessen finden sich unter den unzähligen gereimten Sentenzen manche, die wohl in den späteren Stücken Corneilles ihre Stellen einnehmen könnten. Kyd, einer von den Vorgängern Shakspeares, die Ben Jonson mit Lobe nennt, hat Garniers Cornelia bearbeitet. Das heißt in der That die Nachahmung der Alten aus der dritten oder vierten Hand empfangen.

Das erste ernsthafte Stück, welches auf eine populare Wirkung berechnet war, ist die spanische Tragödie, von dem Schauplatze der Geschichte, und nicht von der Entlehnung

aus einem spanischen Schriftsteller, so benannt. Es erhielt sich ziemlich lange auf der Bühne, wiewohl die nachfolgenden Dichter es häufig zur Zielscheibe ihres Spottes und ihrer Parodien machten. Es pflegt so zu gehen, daß das Publikum nicht leicht von einer in der ersten regen Empfänglichkeit für die Eindrücke einer noch unbekannten Kunst gefaßten Vorliebe zurückkommt, auch wenn es längst beßere, ja vortreffliche Werke kennen gelernt hat. Dieses Stück ist allerdings voller Abgeschmacktheiten; der Verfaßer hat sich an die Schilderung der gewaltsamsten Lagen und Leidenschaften gewagt, ohne seine Ohnmacht zu ahnden; besonders ist die Katastrophe, die an Entsetzlichkeit alles Ersinnliche überbieten soll, auf läppische Art herbeigeführt, und macht bloß eine lächerliche Wirkung. Das Ganze ist wie die Zeichnungen der Kinder, ohne Beobachtung der Proportionen, und mit unsichrer Hand gekritzelt. Bei vielem Bombast hat doch der Ton des Dialoges etwas Natürliches, ja Vertrauliches, und im Wechsel der Auftritte spürt man eine leichte Bewegung, wodurch der allgemeine Beifall, den dieß unreife Werk erhielt, einigermaßen begreiflich wird.

Unter Shakspeares Vorgängern verdienen noch Lilly und Marlow bemerkt zu werden. Lilly war ein Schulgelehrter, und bemühte sich in die englische Prosa und in den Gesprächston eine verschrobne Zierlichkeit einzuführen, womit es ihm so gut gelang, daß er eine Zeitlang Mode-Schriftsteller war, und daß die Hofdamen nach seinem Buche Euphues ihre Unterhaltung bildeten. Sein Lustspiel in Prosa, Campaspe, ist ein warnendes Beispiel, daß man aus Anekdoten und epigrammatischen Einfällen niemals ein dramatisches Ganzes zusammen baut. Der Verfaßer war ein gelehrter Witzling, aber durchaus kein Dichter.

Marlow hatte mehr wahres Talent, und war auf einem richtigeren Wege. Er hat die Geschichte Eduards des Zweiten zwar sehr kunstlos, jedoch mit einer gewissen Treue und Einfalt behandelt, so daß manche Auftritte ihre pathetische Wirkung nicht verfehlen, Seine Verse sind fließend, aber ohne Nachdruck; wie Ben Jonson dazu kommt, den Ausdruck ‚Marlow's mighty line' von ihm zu gebrauchen, begreife ich nicht. Von Lillys süßlicher Manier konnte Shakspeare nichts lernen oder benutzen; in Marlows Eduard dem Zweiten hingegen glaube ich allerdings das schwächere Vorbild der frühesten historischen Stücke Shakspeares zu entdecken.

Unter den alten Lustspielen in Dodsleys Sammlung scheinen mir der Flurschütze von Wakefield, und Grim der Köhler von Croydon aus der früheren Zeit vor Shakspeare herzurühren. Beide sind nicht ohne Verdienst, in der Manier der Marionettenstücke: in dem ersten ist eine volksmäßige Ueberlieferung, in dem zweiten eine scherzhafte Legende mit treuherziger Jovialität behandelt.

Ich habe mich bei den Anfängen des englischen Theaters länger aufgehalten, als sie ihrem innern Werthe nach verdienen, weil man neuerdings in England die Behauptung an's Licht gebracht hat, Shakspeare zeige mehr Verwandtschaft mit den in Vergeßenheit gerathnen Werken seiner Zeitgenoßen, als man bisher gewöhnlich zu glauben geneigt gewesen. Gewisse äußre Aehnlichkeiten dürfen uns eben so wenig Wunder nehmen, als die Gleichheit der Kleidertrachten an Bildnissen aus derselben Zeit. Im engern Sinne aber gebraucht man das Wort Aehnlichkeit nur von der Verwandtschaft der Züge, die den Geist und das Gemüth ausdrücken. Ferner können als ein gültiger

Beweis für obige Behauptung nur solche Schauspiele angeführt werden, die ausgemacht vor dem Anfange von Shakspeares Laufbahn geschrieben sind; denn in den Werken seiner jüngern Zeitgenoßen, eines Decker, Marston, Webster und Andrer ist die etwanige Aehnlichkeit ganz natürlich zu erklären: die Spuren der Nachahmung Shakspeares sind deutlich genug. Ihre Nachahmung hielt sich indessen bloß an das Aeußerliche und Einzelne; diese Schriftsteller haben in der That, ohne die Tugenden ihres Musters, alle die Fehler an sich, welche unverständige Beurtheiler an Shakspeare fälschlich getadelt haben.

Ein etwas günstigeres Urtheil verdienen Chapman, der Uebersetzer des Homer, und Thomas Heywood, nach den einzelnen Probestücken von ihnen in Dodsleys Sammlung. Chapman hat die bekannte Geschichte der Matrone von Ephesus unter dem Titel Die Thränen der Wittwe nicht ohne komisches Talent behandelt. Heywoods Durch Güte getödtete Frau (A woman kill'd with kindness) ist ein bürgerliches Trauerspiel: so früh finden sich schon Beispiele von dieser Gattung, die man für neu ausgegeben hat. Es ist die Geschichte einer zärtlich geliebten, und dennoch mit einem Verführer, den ihr Mann mit Wohlthaten überhäuft hat, treulos gewordnen Gattin; ihr Fehltritt wird entdeckt, ihr Gemahl kann keinen härteren Entschluß über sich gewinnen, als sie ohne Kränkung ihrer Ehre von sich zu entfernen; sie grämt sich vor Reue zu Tode. Die Verführung ist nicht gehörig durch eine allmäliche Stufenfolge hindurchgeführt, aber die letzten Auftritte sind wahrhaft erschütternd. Ein deutlich ausgesprochner moralischer Zweck ist vielleicht dem bürgerlichen Trauerspiel wesentlich; oder vielmehr eben dadurch wird eine Darstellung menschlicher Schick-

sale, sie mögen Könige oder Privat-Familien betreffen, aus der idealischen Sphäre in die prosaische Welt herabgezogen. Aber wenn man einmal diese untergeordnete Gattung gelten läßt, so wird man finden, daß die Forderungen der Moral und der dramatischen Kunst zusammentreffen, und daß die höchste Strenge der sittlichen Grundsätze wiederum zur dichterischen Erhebung führt. Der Anblick der unächten Reue, die nur die Strafe abzukaufen sucht, ist peinlich: die Reue als der Schmerz über die unersetzliche Einbuße der Unschuld, ist einer wahrhaft tragischen Schilderung fähig. Man gebe dem obigen Stücke einen glücklichen Schluß, denselben, der heut zu Tage in einem bekannten Schauspiele trotz des Aergernisses so allgemeinen Beifall gefunden hat, nämlich die Aussöhnung der Gatten, nicht am Sterbebette der Reuigen, sondern bei gesundem Muthe, und die Erneuerung der Ehe, so würde es nicht nur um den moralischen, sondern auch um den poetischen Eindruck geschehen sein.

Uebrigens ist dieß Stück von Heywood ziemlich kunstlos und leicht hin gearbeitet: statt die Haupthandlung gehörig zu entwickeln, zerstreut uns der Verfaßer durch eine zweite Verwickelung, die mit jener gar nicht oder sehr lose zusammenhängt. Dieß darf uns nicht wundern, denn Heywood war zugleich ein Schauspieler und ein übermäßig fruchtbarer Schriftsteller. Er hatte, wie er selbst sagt, zwei hundert und zwanzig Stücke ganz oder großentheils geschrieben, und war so sorglos über diese vermuthlich ohne viele Mühe zu Stande gebrachten Hervorbringungen, daß ihm die Handschriften der meisten abhanden gekommen waren, und daß nur fünfundzwanzig zur Bekanntmachung für den Druck übrig blieben.

Allen den bisher genannten Schriftstellern und noch

vielen andern ist es nicht gelungen, wie viel Beifall sie auch bei ihren Lebzeiten finden mochten, ein lebendiges Andenken ihrer Werke auf die Nachwelt zu bringen. Unter Shakspeares jüngeren Zeitgenoßen und Mitwerbern erlangten diese Auszeichnung nur wenige; hauptsächlich Ben Jonson, Beaumont und Fletcher, und Massinger.

---

## Dreiunddreißigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Ben Jonson. Beurtheilung seiner Werke. Masquen. Beaumont und Fletcher. Allgemeine Charakteristik dieser Dichter, und Bemerkungen über einige Stücke. Massinger und andre Zeitgenoßen unter Karl I.

Ben Jonson fand an Shakspeare einen bereitwilligen Aufmunterer seines Talentes. Sein erstes, wiewohl noch ziemlich unvollkommnes Stück Jedermann in seiner Laune (Every man in his humour) wurde durch Shakspeares Fürsprache auf die Bühne gebracht, am Sejanus legte Shakspeare sogar selbst Hand an, und übernahm in beiden eine Hauptrolle. Diese gastfreie Aufnahme wurde dem großen Geiste, der über alle Eifersucht und kleinliche Künstler-Leidenschaften erhaben war, bald übel vergolten. Jonson überhob sich gegen Shakspeare mit seiner Schulgelehrsamkeit, der einzigen Seite, wo er wirklich einen Vorzug vor ihm hatte, er streute seinen Stücken und Prologen allerlei beißende Anspielungen ein, und verwarf besonders jene Bezauberungen der Phantasie, die Shakspeares eigenthümliches Erbtheil waren, als dem ächten Geschmack entgegen. Zu seiner Ent=

schuldigung muß man bemerken, daß er nicht unter einem glücklichen Gestirn geboren war: seine Stücke fielen ganz und gar, oder erfreuten sich eines geringen Beifalls neben der erstaunlichen Popularität Shakspeares; obendrein hetzten ihn seine Nebenbuhler mit theatralischen und andern Satiren, als einen lästigen Pedanten, der Alles beßer wißen wollte wie sie: alles dieß zusammen machte ihm viel schwarzgallichten Humor. Er besaß wirklich einen sehr gründlichen Verstand, er war sich bewußt, daß er die Kunst mit Ernst und Eifer ausübe; daß ihm die Natur eine Eigenschaft versagt hatte, welche durch keine Anstrengung erlangt wird, nämlich die Grazie, konnte er freilich nicht ahnden. Er dachte, seines Fleißes kann sich Jedermann rühmen, wie Lessing bei einer ähnlichen Gelegenheit sagt. Nach einigen Unglücksfällen auf der Bühne nahm er also die Partei, im voraus zu erklären, seine Stücke seien gut, und wenn sie nicht gefallen sollten, so könne dieß nur von dem Unverstande der Menge herrühren. Sehr lustig lautet die Ueberschrift eines verunglückten Lustspiels, das er im Druck herausgab, „wie „es niemals vorgestellt, sondern von gewissen Dienern des „Königs höchst nachläßig gespielt, und von andern Untertha„nen des Königs noch ekler angesehen und getadelt worden.“ *)

Jonson war ein kritischer Dichter, im guten und im schlimmen Sinne des Wortes. Er suchte sich deutlich Rechenschaft abzulegen, was er jedesmal zu leisten habe: es gelang ihm daher am besten mit derjenigen Gattung, woran der Verstand den größten, und Einbildungskraft und Gefühl nur einen untergeordneren Antheil hat, dem Charakter-Lustspiel.

---

*) As it was never acted, but most negligently play'd by some the King's servants, and more squeamishly beheld and censured by others the King's subjects.

Er legte aber nichts in seine Werke hinein, was kritische Zergliederungen nicht wieder herausziehen können, weil er zu diesen das Zutrauen hegte, sie erschöpften alles wodurch die Poesie gefällt und entzückt. Er sah nicht ein, daß in der chemischen Retorte des Kritikers eben das Kostbarste, der flüchtige Lebensgeist eines Gedichts, verdunstet. Es fehlt seinen Werken überhaupt an Seele, an jenem unnennbaren Etwas, das immer von Neuem anzieht und bezaubert, eben weil es sich nicht erklären läßt. In den lyrischen Stücken seiner Masquen vermißt man eine gewisse geistige Musik der Bilder und Töne, die sich nicht durch genaue Beobachtung schwieriger Silbenmaße hervorbringen läßt. Ueberall steht er zurück in Bezug auf solche Vorzüge, die sich von selbst einstellen müßen, und um die es schon geschehen ist, wenn der Künstler sie sich absichtlich zu eigen machen will. Man muß es ihm nicht verargen, wenn er seine Werke für verdienstlich hielt, denn sie sind wirklich ganz sein eignes Verdienst, wie erworbene sittliche Eigenschaften. Es kostete ihm Mühe sie hervorzubringen, und es macht leider auch Arbeit sie zu lesen. Sie gleichen festen und zweckmäßig errichteten Gebäuden, vor denen aber das schwerfällige Gerüste stehen geblieben ist, welches den leichten Ueberblick und den harmonischen Eindruck hindert.

Man hat von Jonson zwei tragische Versuche und eine beträchtliche Anzahl Lustspiele und Masquen.

Zur Würde des tragischen Tones konnte er sich wohl erheben, aber er hatte durchaus keine Anlage zum Pathetischen. Da er überall den Grundsatz der Nachahmung der Alten predigt, und man ihm die gelehrte Kenntniß ihrer Werke nicht absprechen kann, so ist es merkwürdig, wie weit sich seine beiden Trauerspiele in Gehalt und Form von der grie-

chischen Tragödie entfernen. Man sieht an diesem Beispiel, welchen Einfluß der herrschende Ton eines Zeitalters, und der Gang, welchen eine Kunst einmal eingeschlagen, auch auf einen sehr selbständigen Geist hat. Bei dem historischen Umfange, den Jonson seinem Sejanus und Catilina gab, war an Einheit der Zeit und des Ortes nicht zu denken; auch sind beide Stücke mit einer Menge von Nebenpersonen überhäuft, dergleichen man in keiner griechischen Tragödie findet. Im Catilina spricht der Geist des Sylla den Prolog, ungefähr wie der des Tantalus im Atreus und Thyestes von Seneca; dem Ende jedes Aufzuges ist ein lehrhafter moralisierender Chor angehängt, ohne gehörig eingeführt oder mit dem Ganzen verknüpft zu sein. Darauf beschränkt sich die ganze Aehnlichkeit mit den Alten; übrigens bleibt es bei der Form von Shakspeares historischen Schauspielen, aber ohne deren romantischen Reiz. Man kann nicht mit Gewißheit sagen, ob Jonson schon Shakspeares römische Stücke vor Augen hatte: vermuthlich wenigstens bei'm Catilina; auf keinen Fall hat er ihm die Kunst abgelernt, der Geschichte treu zu bleiben und dennoch die Forderungeu der Poesie zu befriedigen. Unter Jonsons Händen ist der Stoff eben Geschichte geblieben, ohne Poesie zu werden; die geschilderten politischen Vorfälle haben mehr das Ansehen eines Geschäftes, als einer Handlung. Catilina und Sejanus sind gründliche dramatische Studien nach dem Sallust und Cicero, nach dem Tacitus, Sueton, Juvenal und Andern; das ist das Beste, was sich davon rühmen läßt. Im Catilina, der übrigens vorzüglicher ist als Sejan, muß man noch die nicht verschmolzne Ungleichartigkeit der Massen tadeln. Der erste Aufzug hat am meisten Schwung, wiewohl er durch Mangel an Schonung empört: man sieht eine geheime Zusammenkunft

der Verschwörer, und die Natur scheint durch furchtbare Anzeichen der rasenden Begeisterung der Bosheit zu antworten. Der zweite Aufzug schildert die Intriguen und Liebeshändel verderbter Frauen, wodurch die Verschwörung an's Licht kam, und streift stark an das Lustspiel hin; die letzten drei Aufzüge enthalten dialogisierte Geschichte, mit vielem Verstande entwickelt, aber ohne sonderliche poetische Erhebung. Es ist zu beklagen, daß Jonson nur seinen eignen Text vom Sejanus gegeben, und Shakspeares Veränderungen nicht mitgetheilt hat. Man wäre neugierig zu sehen, durch welche Mittel dieser die Einförmigkeit des Stückes zu beleben versucht haben mag, ohne dessen Plan zu verändern, und in wie fern sich sein Genius fremden Absichten zu fügen gewußt.

Nach diesen Versuchen entsagte Jonson der tragischen Muse, und in der That bestimmte ihn auch sein Talent ganz für das Lustspiel und zwar für das Charakter-Lustspiel. Indessen ist seine Charakteristik mehr ernsthaft spottend als zum Lachen eingerichtet; die späteren römischen Satiriker waren fast noch mehr seine Muster als die Komiker. Jener leichte Scherz war ihm versagt, der harmlos um Alles gaukelt, der eine bloße Eingebung der Fröhlichkeit zu sein scheint, aber um so philosophischer ist, weil er nicht eine bestimmte Lehre einkleidet, sondern nur eine allgemeine Ironie enthält. In Jonsons komischen Erfindungen zeigt sich mehr Beobachtungsgeist als Phantasie. Deswegen sind seine Stücke auch von Seiten der Intrigue mangelhaft. Er hielt sehr auf die Reinheit der Gattung, wollte keine romanhaften Motive gebrauchen, und nahm niemals seine Zuflucht zu einer Novelle. Aber seine Mittel der Verwickelung und Auflösung sind oft unwahrscheinlich und gezwungen, ohne durch reizende Kühnheit

die Einbildungskraft zu bestechen. Auch wo er eine glückliche Anlage gemacht hat, bedarf er so viel Raum zum Ausmalen der Charaktere, daß man die Intrigue oft aus den Augen verliert, und die Handlung sich nur schwerfällig fortbewegt. Er gleicht zuweilen den allzu genauen Porträtmalern, die der Aehnlichkeit zu lieb jede Pockengrube und Sommersproße mit in die Nachahmung aufnehmen zu müßen glauben. Er ist häufig beargwohnt worden, wirkliche Personen mit dieser oder jener Rolle zu meinen; zugleich hat man ihm vorgerückt, seine Charaktere seien bloß personificierte Allgemeinbegriffe, und wiewohl diese Vorwürfe einander zu widersprechen scheinen, so sind sie doch beide nicht ganz ohne Grund. Er war ein methodischer Kopf: wo er also einen Charakter einmal bei einem Hauptbegriffe gefaßt hatte, da führte er diesen strenge durch: was bloß zur individuellen Belebung gedient hätte, ohne sich hierauf zu beziehen, hätte ihm eine Abschweifung geschienen. Auch sind seine Namen meistens bis zu einer mißfälligen Deutlichkeit sprechend, und zum Ueberfluße fügt er nicht selten dem Personen-Verzeichniß erklärende Beschreibungen bei. Auf der andern Seite übte er den Grundsatz, der Komiker müße das wirkliche Leben darstellen, mit einem kleinlichen Fleiße aus. Er faßte meistens die Sitten seiner Nation und seiner Zeit auf: dieß war zu loben; aber er hieng sich oft zu sehr an äußerliche Eigenheiten, an Seltsamkeiten und Zierereien des Modetons, die man damals Humore nannte, und die ihrer Natur nach so vorübergehend sind als Kleidertrachten. Deswegen veraltete sein Komisches zum Theil sehr schnell, und schon bei Wiedereröffnung des Theaters unter Karl dem Zweiten fanden sich keine Schauspieler, die dergleichen Caricaturen gehörig zu geben gewußt hätten. Solche Lokalfarben, wenn sie nicht

verbleichen sollen, müßen ganz mit Geist durchdrungen sein. Dieß wußte Shakspeare zu leisten. Man vergleiche seinen Osrick im Hamlet mit Fastidius Brisk in Jonsons Jedermann außer seinem Humor: beides sind Schilderungen der faden Ziererei eines damaligen Höflings; aber Osrick, wiewohl er seine ganz eigne Sprache redet, bleibt für alle Zeiten ein treffendes und verständliches Bild der Geckerei, Fastidius ist ein Porträt in einer aus der Mode gekommenen Tracht, und weiter nichts. Indessen ist Jonson nicht immer in diesen Fehler verfallen; sein Hauptmann Bobadill zum Beispiel in Jedermann in seinem Humor, ein bettelhafter und feiger Abenteurer, der sich bei jungen einfältigen Leuten als Raufer geltend macht, ist zwar bei weitem nicht so ergötzlich und original als Pistol, aber bleibt in seiner Art auch nach veränderten Sitten musterhaft, und spätere englische Komiker haben ihn nachgeahmt.

In dem eben genannten Stücke, Jonsons erster Arbeit, ist die Handlung äußerst schwach und unbedeutend. In dem folgenden, Jedermann außer seinem Humor, ist er noch weiter auf den Abweg gerathen, die komische Wirkung bloß in Caricatur-Zügen ohne alles Interesse der Situationen zu suchen: es ist eine Rhapsodie lächerlicher Auftritte ohne Zusammenhang und Fortrückung. Auch der Bartholomai-Jahrmarkt ist bloß eine derbe Bambocciate, worin sich eben nicht mehr Folge bemerken läßt, als in dem Gewühl, dem Lärm, den Zänkereien und Diebereien, die bei einer solchen Ergötzung des Pöbels vorzufallen pflegen. Die gemeine Behaglichkeit wird nur allzu natürlich geschildert; doch verdient die Rolle des Puritaners ausgezeichnet zu werden: seine kasuistische Berathschlagung, ob es erlaubt sei, nach der Sitte auf dem Jahrmarkt ein Spanferkel zu eßen, nachher seine

Strafrede gegen die Marionetten als einen heidnischen Bilderdienst, sind unvergleichlich und voll von dem kräftigsten komischen Salz. Ben Jonson sah damals wohl nicht voraus, daß die Puritaner nach einem Menschenalter mächtig genug werden würden, um für dergleichen Spöttereien an seiner Kunst eine sehr ernsthafte Rache zu nehmen.

Von Seiten der Anlage verdienen am meisten Lob Volpone, der Alchymist und Epicöne oder Das stumme Mädchen. In Volpone hat sich Jonson einmal in italiänische Sitten versetzt, aber nicht von der idealischen Seite. Der Hauptgedanke ist vortrefflich und großentheils meisterlich ausgeführt; nachher aber geht Alles zu sehr auf Gaunereien aus, wo dann die Criminal-Justiz in's Mittel treten muß, und das Stück nimmt mit der Bestrafung der Schuldigen ein nichts weniger als lustiges Ende. Im Alchymisten gewähren sowohl die Betrüger als die Betrognen viel Unterhaltung, nur läßt sich der Verfaßer zu gründlich auf alchymistische Gelehrsamkeit ein. Von einem unverständlichen Kauderwelsch müßen im Lustspiel nur kurze Proben gegeben werden, und am besten ist es, wenn sie eine Nebenbedeutung haben, die der, welcher diese geheimnißvolle Sprache führt, nicht beabsichtet; auf die Länge fortgesetzt macht es Langeweile, wie in den Schriften selbst, die dabei zum Muster gedient haben. In dem Dummen Teufel (The devil's an ass) hat der Dichter von einer phantastischen Erfindung, womit er anhebt, die aber freilich nicht die seinige war, nicht den gehörigen Vortheil gezogen, und die getäuschte Erwartung kann durch andre Scenen von gutem komischem Gehalt nicht zufrieden gestellt werden.

Von allen Stücken Jonsons möchte wohl keines ganz so wie es ist heut zu Tage auf dem Theater gefallen, wie

ja auch die meisten schon zu seiner Zeit nicht gefielen; aber Auszüge daraus dürften sich mit Glück machen laßen. Ueberhaupt wäre aus ihm viel zu entlehnen, und sowohl an seinen Vorzügen, als an seinen Mängeln, viel zu lernen. Seine Charaktere sind meistens fest und richtig gezeichnet, nur fehlt es oft an der Kunst, sie durch den Contrast der Situationen hervorzuheben. Selten hat er hierin Scenen so glücklich angelegt wie die in Jedermann in seinem Humor, wo der eifersüchtige Kaufmann zu einem wichtigen Geschäft abgerufen wird, da seine Frau eben einen ihm verdächtigen Besuch erwartet, wo er also seinen Bedienten gern zum Wächter bestellen will, ohne ihm doch sein Geheimniß anzuvertrauen, weil er vor allen Dingen fürchtet, man möchte seine Eifersucht merken. Diese Scene ist ein Meisterstück, und wenn Jonson immer so komponiert hätte, so müßte man ihn unter die ersten komischen Dichter zählen.

Bloß der Vollständigkeit wegen erwähnen wir die Masquen, allegorische Gelegenheitsstücke, meistens für Hoffeste bestimmt, und mit Maschinerie, verlarvten Aufzügen, Tanz und Gesang ausgeschmückt. Diese Nebengattung ist mit Jonson beinahe wieder ausgestorben, späterhin hat nur der Komus von Milton einigen Ruhm erlangt. Wenn die Allegorie bei der bloßen Personification stehen bleibt, so muß sie in einem Schauspiel unfehlbar frostig ausfallen; die Handlung selbst sollte allegorisch werden, und dazu gehören sinnreiche Erfindungen, wovon uns beinahe nur die spanischen Dichter glückliche Beispiele darbieten. Die bemerkenswertheste Eigenheit der Masquen von Jonson scheinen mir die sogenannten Antimasquen zu sein, eine Parodie, die der Dichter selbst zuweilen seiner Erfindung beifügt, und meistens dem ernsthaften Aufzuge vorangehen läßt. Da die idealischen Schmeicheleien,

wozu man die Götter vom Olymp herunter bemüht, leicht in's Süßliche fallen, so wäre bei solchen Gelegenheiten dieß Gegenmittel wohl immer zu empfehlen.

Ben Jonson, der in allen Stücken die Kunst etwas handwerksmäßig betrachtete, hatte auch darin Aehnlichkeit mit dem Meister eines Handwerks, daß er sich einen Gesellen zuzog. Er hatte einen Bedienten, Namens Broom, der sich durch den Umgang und die Lehren seines Herrn zum Schauspieldichter bildete, und mit Beifall Lustspiele auf die Bühne brachte.

Beaumont und Fletcher werden immer zusammen genannt, als wären sie zwei unzertrennliche Dichter, die alle ihre Werke gemeinschaftlich entworfen und ausgeführt hätten. Diese Vorstellung ist aber nicht ganz richtig. Man weiß zwar sehr wenig von ihren Lebensumständen, indessen ist es gewiß, daß Beaumont sehr jung starb; Fletcher überlebte seinen jüngeren Freund zehn Jahre, und fuhr so anhaltend fort in seiner Laufbahn als dramatischer Dichter thätig zu sein, daß verschiedne Stücke von ihm erst nach seinem Tode auf die Bühne gebracht, und einige unfertig hinterlaßene von fremder Hand vollendet wurden. Die unter beider Namen gesammelten Stücke belaufen sich über fünfzig; es ist also wahrscheinlich, daß von dieser beträchtlichen Anzahl vielleicht die Hälfte als die Arbeit Fletchers allein betrachtet werden muß. Beaumonts und Fletchers Werke erschienen erst eine geraume Zeit nach ihrem Tode, die Herausgeber haben sich nicht damit bemüht, den Antheil eines jeden kritisch zu sondern, noch weniger über die etwanige Verschiedenheit ihres Talentes Aufschlüße zu geben. Einige Zeitgenoßen haben Fletchern insbesondere kühnen Schwung der Einbildungskraft, und seinem Freunde reifes Urtheil zuge-

schrieben; jener war nach ihrer Meinung, eigentlich das erfinderische Genie, dieser der lenkende und mäßigende Kunstrichter. Allein diese Angabe gründet sich auf nichts. Es ist jetzt unmöglich, die Hand eines jeden an sichern Kennzeichen zu unterscheiden, und es verlohnt sich auch nicht der Mühe. Alle ihnen zugeschriebnen Stücke, mögen sie nun von einem allein, oder von beiden zusammen herrühren, sind in demselben Geiste und in derselben Manier gedichtet. Es ist also wahrscheinlich, daß nicht das Bedürfniß, ihre beiderseitigen Mängel zu ergänzen, sondern vielmehr eine große Aehnlichkeit der Sinnesart sie bewog, sich so anhaltend zu verbinden.

Beaumont und Fletcher begannen ihre Laufbahn bei Lebzeiten Shakspeares, Beaumont starb noch vor ihm, und Fletcher überlebte ihn nur um neun Jahre. Aus einigen parodierenden Anspielungen läßt sich schließen, daß sie eben keine übermäßige Ehrerbietung vor ihrem großen Vorgänger hatten, von dem sie doch so vieles gelernt, und aus dem sie unläugbar manche einzelne Gedanken entlehnt haben. Sie folgten seinem Beispiel in der ganzen Form ihrer Schauspiele, unbekümmert um Ben Jonsons abweichende Grundsätze und um die Nachahmung der Alten. Sie schöpften, wie er, aus Novellen und Romanen, sie ließen pathetische und burleske Auftritte mit einander abwechseln, und suchten durch die Verknüpfung der Vorfälle den Eindruck des Außerordentlichen und Wunderbaren zu erregen. Ihre Absicht, Shakspearen in derselben Gattung zu überbieten, liegt oft deutlich genug am Tage: ihre lobenden Zeitgenoßen gehn geradezu mit der Sprache heraus, stellen Shakspeare weit gegen Beaumont und Fletcher zurück, und behaupten, durch diese sei die englische Bühne erst zu ihrer Vollkommenheit

gebracht worden. In der That verdunkelten sie in einem gewissen Grade Shakspeares Ruhm in dem nächsten Menschenalter nach ihm, und noch unter Karl dem Zweiten besaßen sie eine größere Popularität als er; der Fortgang der Zeiten hat Alles wieder in die gehörige Ordnung gebracht. Da auf dem Theater selbst das Vortrefflichste durch häufige Wiederholung sich abnutzt, und die Neuheit einen großen Reiz hat, so ist die dramatische Kunst dem Einfluß der Mode sehr unterworfen; sie ist mehr als andre Zweige der Litteratur und schönen Kunst der Gefahr ausgesetzt, schnell vom großen einfachen Stil zu einer schimmerreichen und oberflächlichen Manier überzugehen.

In der That waren Beaumont und Fletcher Männer von den ausgezeichnetsten Talenten, es fehlte ihnen fast nichts als tiefer Ernst des Gemüthes und eine gewisse künstlerische Weisheit, die in Allem Maß hält, um einen Platz neben den größten dramatischen Dichtern aller Nationen zu verdienen. Sie besaßen eine ungemeine Fruchtbarkeit und Biegsamkeit des Geistes, und eine glückliche Leichtigkeit, die nur allzu oft in Leichtsinn ausartete. Die höchste Vollkommenheit haben sie fast nirgends erreicht, ich möchte behaupten, sie haben sie nicht einmal geahndet; aber mehrentheils scheinen sie ganz nahe daran zu sein. Und warum blieb es ihnen versagt den letzten Schritt zu thun? Die Poesie war für sie nicht eine innre Andacht des Gefühls und der Einbildungskraft, sondern ein Mittel zu glänzendem Erfolge. Sie giengen zuvörderst auf die Wirkung, die dem großen Künstler von selbst zufallen muß, wenn er vor allen Dingen darauf bedacht ist, sich selbst zu befriedigen. Schauspieler waren sie nicht *), wie die meisten

*) In dem von Jakob dem Ersten ertheilten Privilegium der königlichen Schauspieler wird neben Shakspeare Lawrence Fletcher

sten ihrer Vorgänger; aber sie lebten in der Nähe des Theaters, in beständigem Verkehr damit, und sie verstanden sich vortrefflich darauf. Auch kannten sie ihre Zeitgenoßen aus dem Grunde; allein sie fanden es bequemer, dem Publikum gefällig entgegenzukommen, als es wie Shakspeare zu sich emporzuheben. Sie lebten in einem kräftigen Zeitalter, welches leichter Ausschweifungen jeder Art verzieh, als Schwäche und Kälte. Sie ließen sich daher niemals von poetischen, noch moralischen Bedenklichkeiten aufhalten, und diese Zuversicht kam ihnen zu statten: sie gleichen gewissermaßen Nachtwandlern, die bei verschloßnen Augen auch auf gefährlichen Wegen nicht fallen. Selbst wenn sie das Verkehrteste unternehmen, so greifen sie es mit einem gewissen Geschick an. Bei anfangender Ausartung der dramatischen Kunst verlieren die Zuschauer zuerst die Fähigkeit, ein Schauspiel im Ganzen zu beurtheilen; auf die Harmonie der Zusammensetzung, auf das richtige Verhältniß aller Theile wenden Beaumont und Fletcher daher den wenigsten Fleiß. Nicht selten laßen sie eine glücklich gemachte Anlage fahren, und scheinen sie beinahe zu vergeßen, sie bringen etwas anders an, was an sich gefallen und unterhalten kann, aber nicht an diese Stelle gehört, und nicht vorbereitet ist. Sie spannen immer die Neugier, oftmals die Theilnahme, sie reißen mit sich fort; jedoch erregen sie die Erwartung beßer als sie sie zu befriedigen wißen. So lange man sie liest, fühlt man sich lebhaft getroffen; aber es bleiben wenig unvergeßliche Eindrücke davon zurück. Am meisten mißlingt es ihnen mit ihren tragischen Ansprüchen, weil sie das Gefühl nicht genug aus

---

als Vorsteher der Gesellschaft genannt. Der Dichter hieß John Fletcher. War jener vielleicht ein Bruder oder naher Verwandter von ihm?

den Tiefen der menschlichen Natur schöpfen, und die Betrachtung nicht genug auf die menschlichen Schicksale im Allgemeinen hinlenken; weit vorzüglicher sind sie im Komischen, und in den ernsthaften und pathetischen Darstellungen, welche die Mitte zwischen dem Komischen und Tragischen einnehmen. Die Charaktere sind oft mit einer gewissen Willkür angelegt, und werden sich selbst ungetreu, wenn es dem Dichter nach seinen augenblicklichen Bedürfnissen bequem fällt; in der äußerlichen Erscheinung haben sie Haltung genug. Den ganzen Nachdruck ihres Talents wenden Beaumont und Fletcher auf Gemälde der Leidenschaften; allein sie laßen sich wenig mit der geheimen Geschichte des Herzens ein: sie übergehen die ersten Regungen und die allmäliche Steigerung eines Gefühls; sie faßen es gleich in seinen höchsten Graden auf, und entwickeln alsdann dessen Symptome bis zur Täuschung ergreifend, nur mit einer übertriebenen Kraft und Fülle. Wenn aber auch ihr Ausdruck nicht immer die strengste Wahrheit hat, so scheint er doch immer natürlich: alles hat freie Bewegung, nichts ist mühsam erzwungen oder weit hergeholt, wenn es auch noch so seltsam auffällt. Sie vereinigen durchaus in ihrem Dialog den vertraulichen Ton des wirklichen Umgangs und den Schein der augenblicklichen Eingebung mit poetischem Schwunge. Sie gehen zwar auf eben die beliebte Natürlichkeit aus, welche einigen Schauspieldichtern unsrer Zeit so große Gunst gewonnen hat; aber diese suchten sie in der Entfernung aller erhebenden Phantasie, und mußten daher nothwendig in Plattheit verfallen. Beaumont und Fletcher paaren meistens die Natürlichkeit mit der Phantasterei; so gelingt es ihnen, das Gemeine als außerordentlich vorzustellen, und ein gewisses Trugbild des Idealischen zu retten. Die Sittlichkeit dieser Schriftsteller ist zwei-

deutig. Nicht als ob sie nicht Seelengröße und Güte, und auf der andern Seite Niedrigkeit und Bosheit mit starken Farben contrastierten, nicht als ob sie nicht gewöhnlich mit der Beschämung oder Bestrafung der letzten endigten; aber zu oft wird mit Edelmuth Prunk getrieben, wo nur von Pflicht und Rechtlichkeit die Rede sein sollte. Alles Gute und Vortreffliche geht in ihrer Schilderung mehr aus wandelbaren Aufwallungen hervor, als aus festen Grundsätzen; sie scheinen die Tugenden in das Blut zu verlegen; und ganz dicht daneben brüsten sich bloß selbstische und instinktartige Triebe, als wären sie vornehmerer Abkunft. Es giebt eine unheilbar gemeine Seite der menschlichen Natur, welcher sich der Dichter immer nur mit einer gewissen Schamhaftigkeit nähern sollte, wenn er nicht umhin kann sie wahrnehmen zu laßen; Beaumont und Fletcher hingegen gönnen der Natur gar keinen Schleier. Sie gehen über Alles gerade mit der Sprache heraus, sie machen den Zuschauer zum unwilligen Vertrauten von allem was edlere Gemüther sogar vor sich selbst verheimlichen. Was sich diese Dichter daher von Seiten der Unanständigkeit erlauben, das übersteigt alle Vorstellung. Die Zügellosigkeit in den Reden ist das Geringste; viele Auftritte, ja ganze Verwickelungen sind so angelegt, daß schon der bloße Gedanke daran, geschweige denn der Anblick, die Sittsamkeit auf's gröbste beleidigt. Aristophanes ist ein verwegner Dolmetscher der Sinnlichkeit; aber wie die griechischen Bildhauer in den Gestalten der Satyrn u. s. w., verweist er sie in das bloß thierische Gebiet, wohin sie gehört; nach der damaligen Sittenlehre beurtheilt, ist er weit unanstößiger. In einer ganz andern Sphäre legen Beaumont und Fletcher die unsaubre und ekelhafte Haushaltung des Lasters zur Schau, ihre Compositionen gleichen dem Tuch

voll reiner und unreiner Thiere im Gesicht des Apostels. Dieß war der allgemeine Hang der dramatischen Schriftsteller unter Jakob und Karl dem Ersten. Es ist als ob sie geflißentlich den Puritanern hätten Recht geben wollen, welche behaupteten, die Theater seien eben so viele Schulen der Verführung und Kapellen des Teufels.

Denen, welche bloß zu ihrer Unterhaltung und allgemeinen Geistesbildung lesen, kann man Beaumonts und Fletchers Werke nur mit Einschränkung empfehlen. Für den ausübenden Künstler hingegen und für den kritischen Kenner der dramatischen Kunst ist unendlich viel daraus zu lernen, sowohl von Seiten ihrer Vorzüge als ihrer Ausschweifungen. Eine ausführliche Zergliederung eines oder des andern von ihren Werken, wozu uns hier der Raum gebricht, würde dieß in das hellste Licht setzen. Für die Vorstellung hatten diese Stücke zu ihrer Zeit die Bequemlichkeit, daß dazu nicht so große Schauspieler erforderlich sind, wie zu den Hauptrollen von Shakspeares Stücken. Um sie heut zu Tage wieder auf die Bühne zu bringen, müßten die meisten ganz umgeschmolzen werden, bei einigen könnte man mit Weglaßen, Mäßigen und Reinigen abkommen. (So viel ich weiß, ist bis jetzt nur ein einziges auf dem deutschen Theater, nämlich Rule a wife and have a wife, von Schröder bearbeitet unter dem Titel ‚Stille Waßer sind tief', welches, gut aufgeführt, immer viel Beifall gefunden hat.)

Eine besondre Erwähnung verdienen die Zwei edlen Vettern (Two noble kinsmen), weil sie von Shakspeare und Fletcher gemeinschaftlich herrühren sollen. Ich sehe keinen Grund, diese Angabe zu bezweifeln; das Stück ist zwar erst nach dem Tode beider erschienen, aber in welcher Absicht hätte der Herausgeber oder Drucker dieß betrügerischer Weise

vorgeben sollen, da Fletchers Name damals wenigstens eben so berühmt oder noch berühmter als Shakspeares war? Wäre es die Arbeit Fletchers allein, so müßte man es unstreitig für das vortrefflichste unter seinen ernsten und historischen Stücken erklären. Indessen es würde parteiisch sein, einem sonst talentvollen Schriftsteller ein Werk deswegen abzusprechen, weil es zu gut für ihn sei. Könnte nicht Fletcher, der in den Gedanken und Bildern nicht selten einige Verwandtschaft mit Shakspeare zeigt, einmal das Glück gehabt haben, sich ihm mehr zu nähern als gewöhnlich? Noch mißlicher wäre es, auf die Aehnlichkeit einzelner Stellen mit shakspeareschen zu fußen. Dieß könnte vielmehr eine Spur der Nachahmung sein. Ich gründe mich also bloß auf die historische Angabe, die vermuthlich von einer Ueberlieferung der Schauspieler herrührt. Es giebt Kenner der Malerei, die bei den Gemälden Raphaels, welche, wie bekannt, nicht immer ganz von seiner Hand ausgeführt sind, auf sich nehmen zu entscheiden, was Francesco Penni oder Giulio Romano oder irgend ein andrer Schüler daran gemalt. Ich wünsche ihnen Glück zu der Feinheit ihrer Unterscheidung; sie sind dabei wenigstens sicher vor der Gefahr, widerlegt zu werden, weil es an Nachrichten fehlt. Ich möchte diese Kenner jedoch daran erinnern, daß Giulio Romano sich durch eine Kopie des Andrea del Sarto nach Raphael hintergehen ließ, und zwar in Absicht auf ein Bild, woran er selbst mitgemalt hatte. Der vorliegende Fall ist indessen eine noch weit verwickeltere Aufgabe der Kritik. Der Entwurf von Raphaels Bildern rührte wenigstens von ihm allein her, und nur die Ausführung wurde theilweise seinen Schülern überlaßen. Um aber auszumitteln, was an den Zwei edlen Vettern Shakspearen gehören kann, müßte man nicht nur die

Verschiedenheit der Hände in der Ausführung unterscheiden, sondern Shakspeares Einfluß auf die Anlage des Ganzen bestimmen. Wenn er sich aber einmal zur Hervorbringung eines Werkes mit einem andern Dichter vereinigte, so wird er sich auch in einem gewissen Grade nach dessen Ansichten haben bequemen und darauf Verzicht thun müßen, seine innerste Eigenthümlichkeit kund zu geben. Soll ich unter so vielen Gründen zum Zweifeln dennoch irgend einen Ausspruch wagen, so glaube ich Shakspeares Geist in einer gewissen idealischen Reinheit wahrzunehmen, die dieses Stück vor Fletchers übrigen voraus hat, und in der gewißenhaften Treue, womit die aus Chaucers Palämon und Arcites entlehnte Geschichte behandelt ist. Im Stil dürfte Shakspeares Haud an einer an Dunkelheit gränzenden Kürze und Gedankenfülle am ersten erkennbar sein; in der Farbe des Ausdrucks haben sonst alle damaligen Dichter viel Aehnlichkeit mit einander. Die ersten Aufzüge sind am sorgfältigsten ausgearbeitet, nachher dehnt sich das Stück auf epische Art in die Länge; das dramatische Gesetz, die Handlung gegen den Schluß zu beschleunigen, ist nicht genugsam beobachtet. Die Rolle der Tochter des Schließers, deren Wahnsinn kunstlos in lauter Monologen fortgeführt wird, ist gewiß nicht von Shakspeare, man müßte denn annehmen, er habe seine Ophelia überbietend nachahmen wollen.

Uebrigens war die Sitte damals sehr allgemein, daß zwei oder gar drei Dichter sich zu einem Schauspiele vereinigten. Außer dem beständigen Beispiele von Beaumont und Fletcher finden sich eine Menge andre. Die Berathschlagungen über die Anordnung des Plans wurden meistens bei fröhlichen Gelagen in öffentlichen Häusern vorgenommen, wo es einmal einem der Theilnehmer widerfuhr, weil er in poe-

tischer Trunkenheit ausgerufen hatte: „Ich will es unternehmen, den König umzubringen!“ als Hochverräther verhaftet zu werden, bis das Mißverständniß sich aufklärte. Für die leichteren Gattungen, welche geselliger Witz beleben muß, mag diese Art der Composition gut sein, überhaupt in Absicht auf theatralische Wirkung mögen vier Augen mehr sehn als zwei, und gegenseitige Einwendungen mögen die geschicktesten Mittel ausfinden helfen. Die höchste dichterische Begeisterung dürfte aber vielmehr einsiedlerisch als mittheilsam sein, denn sie sucht immer den Ausdruck für etwas Unaussprechliches, was durch einzelne Worte nur geschwächt und zerstreut wird, und was sie nur durch den Gesammt-Eindruck des vollendeten Kunstwerks erreichen kann, dessen Idee ihr vorschwebt.

Ein unvergleichliches und in seiner Art einziges Werk von Beaumont und Fletcher ist Der Ritter von der brennenden Mörserkeule (the Knight of the burning pestle). Es ist eine Parodie der Ritterromane; der Gedanke des Ganzen ist aus dem Don Quixote entlehnt, aber die Nachahmung ist mit solcher Freiheit behandelt und auf Spensers Feenkönigin insbesondere gewandt, daß sie für eine zweite Erfindung gelten kann. Aber die eigentlich sinnreiche Neuheit des Stückes besteht in der Zusammenstellung dieser Ironie über einen chimärischen Mißbrauch der Poesie mit einer andern gerade entgegengesetzten Ironie über die Unfähigkeit, irgend eine Dichtung und die dramatische Form insbesondere zu begreifen. Ein Gewürzkrämer und seine Frau kommen als Zuschauer auf's Theater, sie sind unzufrieden mit dem Stück, das eben angekündigt wird, sie verlangen ein Schauspiel zu Ehren der Bürgerschaft, und Ralph, ihr Lehrbursche, soll die Hauptrolle darin spielen. Man willfahrt ihnen, aber sie sind

damit noch nicht zufrieden, machen über Alles ihre Bemerkungen, und reden den Schauspielern immerfort darein. Schon Ben Jonson hatte erdichtete Zuschauer zur Schau gestellt, aber es waren entweder wohlwollende Erklärer oder ungeschickte Tadler der Absichten des Dichters: sie führten also immer nur seine eigne Sache. Der Gewürzkrämer und seine Frau hingegen repräsentieren eine ganze Gattung, nämlich die unpoetischen und von Kunstsinn entblößten Zuschauer. Die Illusion wird bei ihnen zum leidentlichen Irrthume, das Vorgestellte wirkt auf sie als wäre es wirklich, sie sind dabei dem Eindrucke jedes Augenblicks hingegeben und nehmen Partei für oder wider die Personen. Auf der andern Seite zeigen sie sich aller ächten Illusion, d. h. der lebhaften Versetzung in den Geist der Dichtung unfähig: Ralph, wie heldenmäßig und ritterlich er sich auch geberden mag, bleibt für sie immer Ralph, ihr Lehrbursche, und sie maßen sich an, nach augenblicklichen Einfällen Auftritte zu verlangen, die ganz aus dem Plane des angefangnen Stücks herausgehn. Kurz, die Ansichten und Zumuthungen, womit die Dichter oft von einem prosaischen Publikum belästigt werden, sind auf das geistreichste und ergötzlichste in diesen Caricaturen von Zuschauern personificiert.

Die treue Schäferin, eine Pastorale, wird von einigen englischen Kritikern sehr gerühmt, weil sie allerdings mit großem Fleiß in gereimten und zum Theil lyrischen Versen ausgearbeitet ist. Mir scheint es ein ganz verfehltes Werk zu sein. Fletcher wollte auch einmal klassisch sein, und that seinem natürlichen Talente Gewalt an. Vermuthlich hatte er die Absicht, Shakspeares Sommernachts-Traum zu überbieten, aber er hat eine eben so schwerfällige Dichtung an's Licht gebracht, als jene leicht und luftig ist. Das Stück

ist mit Mythologie und landschaftlichen Schilderungen überladen, untheatralisch, und dabei so weit entfernt von dem ächten Ideal der Schäferwelt, daß es vielmehr die größten Gemeinheiten enthält. Man könnte es eine sehr unsittsame Lobpreisung der Keuschheit nennen. Ich will hoffen, daß Fletcher Guarinis Pastor fido nicht gekannt hat, sonst wäre sein Mißgriff noch weniger zu entschuldigen.

Es fehlt uns hier an Raum, von den übrigen Werken Beaumonts und Fletchers im Einzelnen zu reden, wiewohl sie zu vielen lehrreichen Bemerkungen Anlaß geben können. Im Ganzen kann man von diesen Schriftstellern sagen, sie haben sich einen prächtigen Pallast erbaut, aber nur in den Vorstädten der Poesie, während Shakspeare im Mittelpunkte der Hauptstadt seinen königlichen Sitz hat.

Massingers Andenken ist noch vor kurzem durch eine Ausgabe seiner Werke erneuert worden. Einige Litteratoren wollen ihn über Beaumont und Fletcher stellen, als hätte er sich der Vortrefflichkeit Shakspeares mehr angenähert als diese. Ich kann dieß nicht finden. Er scheint mir die größte Aehnlichkeit mit jenen beiden zu haben, in der Anlage der Stücke, im Ton der Sitten, auch in der Sprache und dem vernachläßigten Versbau. Ich würde es nicht unternehmen, an innern Kennzeichen zu unterscheiden, ob ein Schauspiel von Massinger oder von Beaumont und Fletcher herrührt. Dieß gilt auch von andern Zeitgenoßen, z. B. von Shirley, von dem wirklich ein paar Stücke sich unter die Anzahl der den beiden letztgenannten zugeschriebnen Werke eingeschlichen haben sollen. Es gab damals, wie schon gesagt, eine Schule der dramatischen Kunst in England, eine Schule, deren unsichtbares und allzu oft verkanntes Oberhaupt Shakspeare war; denn Ben Jonson war fast ohne Nachfolger geblieben.

Der Manier ist es eigen, die Züge persönlicher Originalität zu verwischen, und die Hervorbringungen verschiedner Künstler einander ähnlich zu machen; und von Manier kann keiner der nach Shakspeare aufgetretnen dramatischen Dichter dieses Zeitalters freigesprochen werden. Wenn man indessen ihre Werke neben die des folgenden Zeitalters stellt, so wird man zwischen ihnen ungefähr dasselbe Verhältniß gewahr, wie zwischen den Malereien aus der Schule des Michelangelo und denen aus der letzten Hälfte des siebzehnten und der ersten des achtzehnten Jahrhunderts. Beide sind manieriert, aber die Manier in jenen trägt noch die Spuren eines erhabnen Ursprungs in der ersten Geschlechtsfolge an sich, in diesen ist Alles kleinlich, geziert, leer und oberflächlich. Ich wiederhole es: in einer allgemeinen Geschichte der dramatischen Kunst ist die erste Periode des englischen Theaters die einzig bedeutende. Die Schauspiele der unbekanntesten Schriftsteller dieser Zeit (ich wage es zu versichern, ohne sie bei weitem alle zu kennen) sind lehrreicher für die Theorie und merkwürdiger als die berühmtesten aus allen späteren Zeiten.

---

## Vierunddreißigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Schließung der Schaubühne durch die Puritaner. Erneuerung des Theaters unter Karl II. Geschmacks- und Sitten-Verderbniß. Davenant, Dryden, Otway und Andre. Lustspieldichter von Wycherley und Congreve an bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts gemeinschaftlich charakterisiert. Trauerspiele aus demselben Zeitraum. Rowe. Addisons Cato. Neuere. Bürgerliches Trauerspiel: Lillo, Garrick. Neuester Zustand.

Bei dem bisher geschilderten Zustande blieb es ungefähr unter der Regierung Karls des Ersten, bis im Jahre 1647 die Strafpredigten der Puritaner, die lange gegen das Theater gemurmelt und hierauf laut gedonnert hatten, sich in Gesetze verwandelten. Schauspiele aufführen und sogar ansehen, wurde bei harter Strafe untersagt. Nun erfolgte ein bürgerlicher Krieg, und hiebei ereignete sich der außerordentliche Fall, daß die Schauspieler, die sonst, unbekümmert um die Regierungsform, nur für die friedliche Unterhaltung ihrer Mitbürger zu sorgen pflegen, nothgedrungen eine politische Partei ergriffen, deren Interesse mit dem ihrer eignen Erhaltung auf das genaueste zusammenhieng. Fast alle nahmen Dienste in der Armee des Königs, viele kamen für die gute Sache um, die Ueberlebenden kehrten nach Lon-

don zurück, und fuhren fort, ihre Kunst insgeheim auszuüben. Aus den Trümmern aller bisherigen Schauspieler-Gesellschaften bildete sich eine einzige, die zuweilen, jedoch mit großer Vorsicht, auf den Landsitzen der Großen in der Nähe von London Vorstellungen gab. Denn unter allen Seltsamkeiten, welche der damalige gewaltsame Zustand der Dinge hervorbrachte, war auch diese, daß es für einen Beweis der Anhänglichkeit an die alte Verfaßung galt, Schauspieler zu lieben, zu belohnen und in seiner eignen Wohnung zu beherbergen. Zum Glück verstanden sich die Puritaner noch nicht so gut auf die Wichtigkeit der Bücher-Censur, wie man es seitdem gelernt hat: sonst hätten die noch ungedruckten dramatischen Hervorbringungen der vorgehenden Zeit auch nicht im Druck erscheinen dürfen, und Vieles würde ohne Zweifel unwiederbringlich verloren gegangen sein. Diese finstern Fanatiker waren so sehr Feinde alles Schönen, daß sie nicht nur jede freie Geistesergötzung, was irgend das Leben schmücken kann, insbesondere das Schauspiel, als einen öffentlichen Baals-Dienst verfolgten, sondern sogar der Kirchenmusik, als einem dämonischen Geheul, die Ohren verstopften. Hätte ihre Herrschaft sich länger behauptet, so müßte England in eine unheilbare Barbarei verfallen sein: die Unterdrückung des Theaters dauerte bis zum Jahre 1660, als mit Karl dem Zweiten die freie Ausübung aller Künste wiederkehrte.

Es ist genugsam bekannt, welchen Einfluß auf die Sitten und den Zeitgeist die Regierung dieses Königs und die natürliche Rückwirkung gegen die zuvor herrschende Partei hatte. Wie die Puritaner die republikanischen Grundsätze und den Religionseifer haßenswürdig gemacht hatten, so schien der leichtsinnige Monarch recht dazu geboren, dem Königthum alle Achtung zu verscherzen. In seinem Gefolge überschwemm-

ten England fremde Thorheiten und Laster. Der Hof gab den Ton der unverhohlensten Sittenlosigkeit an, und dieß Beispiel griff um so weiter um sich, weil man durch eine eben so ausgelaßene Denkart und Lebensweise seinen Eifer für die neue Ordnung der Dinge zu bewähren glaubte. Der Fanatismus der Republikaner war von wahrhafter Strenge der Sitten begleitet gewesen; man fand daher nichts bequemer, als sich durch den ausschweifenden Hang zu allen erlaubten oder unerlaubten Vergnügungen zum Royalisten zu stempeln. Nirgends wurde das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten verkehrter nachgeahmt. Die am französischen Hofe herrschende Galanterie war nicht ohne Zurückhaltung und ohne Zartgefühl; man sündigte, wenn ich so sagen darf, noch mit einiger Würde, und Niemand wagte das Ehrwürdige anzutasten, wenn seine Handlungen auch nicht in Uebereinstimmung damit waren. Die Engländer spielten eine ihnen ganz unnatürliche Rolle, und spielten sie daher mit Ungeschick: sie warfen sich schwerfällig in den Leichtsinn: sie verwechselten überall die gröbste Zügellosigkeit mit freier Aufgewecktheit des Geistes, und sahen nicht ein, daß die Art von Grazie, die bei der Verderbtheit noch möglich ist, mit dem letzten Schleier, den sie abwirft, verschwindet.

Es ist leicht einzusehen, welche Wendung eine unter solchen Auspicien unternommene neue Bildung des Geschmacks nehmen mußte. Man besaß keine Kennerschaft in den schönen Künsten, man begünstigte sie bloß wie andre auswärtige Moden und Erfindungen des Luxus. Man fühlte weder ein wahres Bedürfniß der Poesie, noch hatte man Sinn dafür: man wollte nur auf eine glänzende und flüchtige Art unterhalten sein. Das Theater, das in seiner vormaligen Einfalt bloß durch die Vortrefflichkeit der dramatischen Werke und

der Schauspieler die Zuschauer angezogen hatte, wurde jetzt mit allen seitdem üblichen Zuthaten ausgerüstet: allein was es an äußerm Schmucke gewann, verlor es an innerm Werthe.

Sir William Davenant war es, dem das englische Theater bei seiner Erneuerung nach der oft erwähnten Unterbrechung die neue Einrichtung verdankt, wenn anders dieses Wort hier angebracht ist. Er führte das italiänische System der Decoration ein, das Costum, so gut oder schlecht man sich damals darauf verstand, die Opernmusik und überhaupt den Gebrauch des Orchesters. Karl der Zweite hatte ihn zu diesem Unternehmen mit ausgedehnten Privilegien versehen. Davenant war zugleich eine Art von Glücksritter und von schönem Geist, und auf alle Weise der königlichen Gunst werth, zu welcher niemals Würde des Charakters eine Bedingung war. Er gab sich mit allem ab, was das Bedürfniß eines mannichfaltigen Theater-Repertoriums erfordern kann; er machte Umarbeitungen alter Stücke, schrieb eigne Schauspiele, Opern, Prologe u. s. w. Aber von allen seinen Arbeiten ist nichts der verdienten Vergeßenheit entgangen.

Bald wurde Dryden der Held der Bühne, und blieb es eine geraume Zeit hindurch. Dieser Mann hat durch seinen Einfluß auf die Festsetzung des Versbaues und der Diction, wenigstens in den gereimten Versen, einen mit seinem wahren Verdienst ganz unverhältnißmäßigen Ruhm erworben. Wir laßen es hier dahin gestellt sein, ob seine Uebersetzungen der lateinischen Dichter nicht bloß manierierte Paraphrasen sind; ob seine politischen Allegorien, nachdem das Interesse der Parteien erloschen ist, sich ohne die größte Langeweile lesen lassen; aber seine Schauspiele sind, in Bezug auf seinen großen Ruhm betrachtet, unglaublich schlecht. Dryden hatte eine fließende und leichte Versification, er be-

saß ziemlich viel, aber unverdaute Kenntnisse, und dabei die Gabe, dem von allen Seiten her Entlehnten einen gewissen Schein der Neuheit zu geben. Allein was er ohne wahre Tiefe des Geistes hätte leisten können, verdarb er noch durch die nachläßige Uebereilung, womit er schrieb: seine dienstbare Muse war der Nothbehelf eines unordentlichen Lebens. Dabei hatte er eine ungemeßne Eitelkeit; manchmal verkleidet er sie in demüthigen Prologen, andre Male geht er mit der Sprache heraus und erklärt zuversichtlich, daß er es beßer als Shakspeare, Fletcher und Jonson (die er ungefähr auf die gleiche Höhe stellt) gemacht zu haben vermeine; das Verdienst davon müße aber der Verfeinerung und den Fortschritten des Zeitalters zugeschrieben werden. Ei ja! das Zeitalter! Als ob das der Elisabeth im Vergleich mit dem, worin Dryden lebte, nicht in allen Stücken, „Hyperion bei 'nem Satyr“ gewesen wäre! Dryden spielte auch den Kritiker: er stattete seine Stücke reichlich mit Vorreden und Abhandlungen über die dramatische Poesie aus, worin er über Shakspeares und Fletchers Genie und über Corneilles ganz entgegengesetztes Beispiel, über die originelle Kühnheit der britischen Bühne und über die Regeln des Aristoteles und Horaz verwirrt durch einander schwatzt. Ein eben so verworrenes Gemisch war denn auch seine Ausübung der dramatischen Kunst. Er bildete sich ein, eine neue Gattung erfunden zu haben, nämlich das heroische Schauspiel: als ob nicht von jeher das Trauerspiel seiner Natur nach heroisch gewesen wäre! Wenn man aber ein heroisches Drama sucht, das dennoch nicht eigentlich tragisch sei, so hatten es die Spanier längst in der größten Vollkommenheit beseßen. Bei der ungemeinen Fertigkeit im Reimen, die Dryden hatte, kostete es ihm wenig Mühe, seine meisten ernsthaften Stücke ganz

in gereimten Versen abzufaßen. Allein dieß war eine höchst unglückliche Neuerung. Die zehnsilbigen gereimten Verse vertreten bei den Engländern ungefähr die Stelle der Alexandriner; sie haben mehr Freiheit als diese in den Abschnitten, dagegen fehlt ihnen die Abwechselung der männlichen und weiblichen Reime; sie gehen eben so paarweise einher wie die französischen Alexandriner, und von Seiten der Silbenmeßung sind sie noch einförmiger symmetrisch. Sie geben daher dem Dialog unvermeidlich eine große Steifheit. Die Weise der ältern englischen Dramatiker, sich im Ganzen der reimlosen Jamben zu bedienen, und nur dann und wann Reime einzumischen, war unendlich vorzüglicher. Auch hat man in der Folge den Reim nur allzu ausschließend verworfen.

Drydens Plane sind bis zur Abgeschmacktheit unwahrscheinlich, die Vorfälle sind darin gedankenlos zusammengewürfelt, die seltsamsten Theaterstreiche fallen unaufhörlich aus den Wolken. Von Charakter-Schilderung kann nicht die Rede sein; in seinen Personen ist nicht ein Funke Natur. Leidenschaften, verbrecherische und edelmüthige Gesinnungen fließen ihnen mit gleichgültiger Leichtigkeit von den Lippen, ohne je im Herzen gewohnt zu haben; am meisten gefallen sie sich in heroischen Großprahlereien. Der Ton des Ausdrucks ist abwechselnd platt und bis zum Unsinn bombastisch, häufig auch beides zugleich: der Dichter gleicht einem Menschen, der auf Stelzen in einem Moraste spazieren geht. Seinen Witz läßt er in geschraubten Sophistereien, seine Einbildungskraft in übel angebrachten weitläuftigen Gleichnissen glänzen. Alle diese Fehler hat der Herzog von Buckingham in seinem Lustspiel, die Schauspiel-Probe, (the Rehearsal) lächerlich gemacht: unter dem Namen Bayes ist Dryden ge-

meint, wiewohl einige Züge von Davenant und andern gleichzeitigen Schriftstellern beigemischt sind. Die Einkleidung dieser kritischen Satire könnte künstlicher und mannichfaltiger sein; von Seiten des Gehalts aber ist sie vortrefflich, und die einzelnen Parodien sind sehr lustig und geistreich. Der Geschmack an diesen verkehrten Manieren war jedoch zu herrschend, als daß das Ansehen eines so witzigen Kopfes, der zugleich ein Großer des Reichs war, ihm hätte Einhalt thun können.

Jüngere Mitwerber Drydens im Trauerspiel waren Otway und Lee. Otway lebte in der Dürftigkeit und starb jung: unter günstigeren Umständen hätte er vielleicht mehr geleistet. Seine ersten Stücke in gereimten Versen sind Nachahmungen von Drydens Manier; er hat auch Racines Berenice bearbeitet. Zwei Stücke von ihm in reimlosen Versen haben sich auf der Bühne erhalten: Die Waise und Das gerettete Venedig. Es fehlt viel daran, daß diese Trauerspiele gut zu nennen wären, aber es ist Anlage darin, besonders in dem letzten, und unter viel leerer Deklamation finden sich einige wahrhaft pathetische Züge. Wie wenig Otway die wahren Regeln der Composition verstand, kann man schon daraus schließen, daß er in seinen Cajus Marius die Hälfte der Scenen von Shakspeares Romeo und Julia wörtlich oder mit entstellenden Veränderungen übertragen hat. Es läßt sich nichts Widersinnigeres denken, als eine solche Episode in römischen Sitten und in einem historischen Schauspiele. Dieß unverschämte Plagiat wird keineswegs dadurch entschuldigt, daß er es eingesteht.

Dryden hat verschiedne Stücke von Shakspeare umgearbeitet, wie sich denn damals und noch lange nachher jedermann für fähig dazu hielt. Er schrieb auch Lustspiele, aber

Wycherley und Congreve machten sich zuerst in dieser Gattung einen Namen. Das gemischte romantische Drama wurde jetzt ganz bei Seite gesetzt, Alles sollte entweder Trauerspiel oder Lustspiel sein. Die Geschichte jeder dieser beiden Gattungen läßt sich also besonders abhandeln, wenn anders etwas, wobei keine fortgehende Entwickelung, sondern bloß Stillstand oder gar Rückschritt und ein unsichres Schwanken nach allerlei Richtungen zu bemerken ist, eine Geschichte hat. Indessen haben die Engländer unter Karl dem Zweiten und der Königin Anna bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts eine Reihe von Lustspieldichtern gehabt, die sich gemeinschaftlich abhandeln laßen, weil die bedeutendste Verschiedenheit unter ihnen bloß von einem äußern Umstande, nämlich dem wechselnden Ton der Sitten herrührt.

Ich habe an andern Stellen dieser Vorlesungen gezeigt, daß die Zierlichkeit der Form im Lustspiel von der größten Wichtigkeit ist, weil es durch den Mangel an Sorgfalt von dieser Seite leicht in eine bloß prosaische Nachahmung des Wirklichen ausartet, wobei denn weder von Poesie, noch von Kunst überhaupt die Rede sein kann. Die englischen Lustspiele sind aber gerade in der Form sehr vernachläßigt. Zuvörderst sind sie sämmtlich in Prosa geschrieben. Wie ein englischer Kritiker mit Grunde bemerkt, hat die Verbannung der Verse aus dem Lustspiele sogar auf den Versbau im Trauerspiele nachtheilig gewirkt. Die älteren Dramatiker wußten den Ton ihrer Jamben beliebig herauf und herunter zu stimmen; durch die Entfernung dieser Versart vom vertraulichen Dialog ist sie pomphafter und ungelenker geworden. Es ist wahr, Shakspeares komische Scenen sind meistens ebenfalls in Prosa geschrieben; aber im gemischten Schauspiel, das eine ernsthafte, wunderbare oder pathetische Seite hat,

dient die Prosa neben der erhöhten Sprache der Verse den Gegensatz zwischen der gemeinen und der idealischen Gesinnung zu bezeichnen; sie wird ein positives Mittel der Darstellung. Durchgängige Prosa im Lustspiel hingegen ist nichts als die natürliche Sprache, auf die der Dichter keinen Kunstfleiß gewandt hat, um sie bei einer scheinbar genauen Nachahmung dennoch zu verfeinern und abzuglätten: es ist jene Prosa, die Molieres bürgerlicher Edelmann sein Leben lang gesprochen hatte, ohne es nur zu argwohnen.

Ferner binden sich die englischen Lustspieldichter zu wenig an die Einheit des Ortes. Ich habe mich verschiedentlich erklärt, daß ich, sobald ein Schauspiel historischen Umfang oder romantischen Zauber haben soll, den Wechsel der Scene sogar für ein Erforderniß halte. Im bürgerlichen Lustspiel ist es aber ganz etwas andres. Ich bin überzeugt, daß es auf die Führung der Handlung in den englischen Lustspielen fast immer einen vortheilhaften Einfluß gehabt haben würde, wenn sich ihre Verfaßer in diesem Stücke strengeren Gesetzen unterworfen hätten.

Die muntre Gaukelei der italiänischen Masken hat in England von jeher noch weniger Eingang gefunden als in Frankreich. Der Narr oder Clown in Shakspeares Lustspielen ist vielmehr ein ironischer Humorist, als ein mimischer Possenreißer. Intrigue im wirklichen Leben ist den nordischen Nationen sowohl durch ihre Tugenden, als durch ihre Mängel fremd: sie haben zu viel Offenheit des Charakters und zu wenig schnelle Feinheit des Verstandes. Es ist merkwürdig, daß die südlichen Völker bei heftigen Leidenschaften dennoch die Gabe, sich zu verstellen, in weit höherem Grade besitzen. Im Norden ist das ganze Leben auf gegenseitiges Zutrauen eingerichtet. Auch im Schauspiele werden daher die Zuschauer

weniger darauf geübt und weniger dazu geneigt sein, sich an der Geheimhaltung der Absichten, an ihrem Gelingen durch kühne List, und an der Gegenwart des Geistes zu ergötzen, welche bei unerwartet kreuzenden Zufällen aus der Verlegenheit reißt. Indessen kann im Lustspiele Intrigue im dramatischen Sinne stattfinden, ohne daß irgend eine der Personen eigentlich Intriguen spielt. Von Seiten der Verwickelung und Auflösung sind aber die englischen Lustspieldichter am wenigsten zu loben. Es fehlt ihren Planen an Einheit. Shakspearen glaube ich hinlänglich gegen diesen Vorwurf gerechtfertigt zu haben; eher verdienen ihn manche Stücke Fletchrrs. Wenn indessen die Einbildungskraft Antheil an einer Dichtnng hat, so ist es bei weitem nicht so nöthig, daß Alles als Ursache und Wirkung genau unter sich zusammenhänge, als wenn das Ganze bloß durch den Verstand zusammen gehalten wird. Die doppelte oder dreifache Intrigue in vielen neueren englischen Lustspielen ist von englischen Kunstrichtern selbst anerkannt worden. (Unter andern sagt der ungenannte Verfaßer eines geistreichen Briefes an Garrick vor Coxeters Ausgabe von Massingers Werken: What with their plots, and dubble-plots, and counter-plots, and under-plots, the mind is so much perplexed to piece out the story, as to put together the disjointed parts of our ancient drama.) Die dabei in's Spiel gesetzten Erfindungen sind oft nicht recht wahrscheinlich, ohne doch durch glückliche Neuheit zu reizen, hauptsächlich fehlt es aber an Klarheit und leichter Entwickelung. Die meisten englischen Lustspiele sind viel zu lang. Die Verfaßer überladen ihre Composition mit Charakteren, von denen man nicht einsieht, warum sie sie nicht in mehrere Stücke vertheilt haben. Es ist, wie wenn man eine größere Anzahl einander fremder

Personen nöthigt, mit demselben Postwagen abzufahren, als eigentlich darin Platz hat: die Reise wird unbequemer und die Unterhaltung nicht lebhafter.

Das vornehmste Verdienst der englischen Lustspieldichter dieses Zeitraums besteht in der Charakter-Schilderung, und manche haben darin allerdings viel Talent bewiesen, doch möchte ich keinem eigentliches Genie dafür zuschreiben. Auch von dieser Seite sind ihnen die älteren (Shakspeare, das versteht sich von selbst, aber auch Fletcher und Jonson) überlegen. Selten haben die Neueren gewußt, der Natur die verborgensten und unwillkürlichsten Regungen abzulauschen und komisch aufzufaßen; sie schildern meistens nur die natürliche oder angenommene Oberfläche der Menschen. Dazu kam derselbe Umstand, der auch in Frankreich nach Moliere nachtheilig wirkte. Die komische Muse, statt sich mit dem bürgerlichen Leben der mittleren und unteren Stände, ihrer eigentlichen Sphäre, vertraut zu machen, wurde vornehm: sie drängte sich an den Hof, und suchte einen Widerschein der schönen Welt aufzuhaschen. Es war nun nicht mehr ein englisch nationales, sondern ein londner Lustspiel. Fast Alles dreht sich um modische Liebeshändel, und um modische Geckereien: die Liebeshändel sind entweder anstößig oder fade, die Geckereien immer läppisch und geistlos. Diese Lustspieldichter mögen den Ton ihrer Zeit recht gut getroffen haben: sie thaten hieran ihre Pflicht, aber sie haben dieser Zeit ein klägliches Denkmal gestiftet. In wenigen Zeitaltern hat man eine so tiefe Ebbe des Geschmacks in den schönen Künsten erlebt, als am Schluße des siebzehnten und in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Die politische Maschine gieng ihren Gang fort: Kriege, Unterhandlungen und Staatsveränderungen verleihen auch diesem Zeitalter einen gewissen

historischen Glanz; aber die Lustspieldichter und Porträtmaler haben uns das Geheimniß seiner Armseligkeit offenbart, diese durch Abbildung der Kleidertrachten, jene durch Nachahmung des gesellschaftlichen Tons. Ich bin überzeugt, wenn wir die Gespräche der damaligen schönen Welt heut zu Tage noch anhören könnten, sie würden uns eben so kleinlich geziert und mit Anmaßung geschmacklos vorkommen, als die Reifröcke, gethürmten Kopfputze und hohen Hackenschuhe der Frauen, und die großen Perücken, Halskrausen, hängenden Aermel und Bandschleifen des männlichen Anzuges. (Wenn ich den guten oder schlechten Geschmack in den Kleidertrachten für ein untrügliches Kennzeichen der gesellschaftlichen Bildung oder Mißbildung ausgebe, so beschränkt sich dieß auf das Zeitalter, wo eine Mode aufkommt; denn es kann zuweilen sehr schwer halten, eine verkehrte Mode wieder abzubringen, wenn schon längst in andern Dingen ein beßerer Geschmack herrscht. Die Trachten der Alten waren einfacher und daher dem Wechsel der Mode weniger unterworfen, besonders die männliche Kleidung war beinahe unveränderlich. Indessen ließe sich bloß nach den Trachten, wie wir sie aus den alten Denkmälern kennen, eine ziemlich treffende Charakteristik der Aegyptier, der Griechen und der Römer entwerfen. An den weiblichen Portraitbüsten aus der Zeit der späteren römischen Kaiser finden sich oft äußerst geschmacklose Kopfputze; sogar Büsten mit Perücken, die abgenommen werden können, vermuthlich um sie zu wechseln, so wie die Originale selbst thaten.)

Der letzte und nicht der geringste Tadel, der die englischen Lustspiele trifft, ist ihre Anstößigkeit. Ich erschöpfe Alles mit Einem Worte, wenn ich sage, daß nach Allem, was man von der Ausgelaßenheit der Sitten unter Karl dem

Zweiten weiß, Wycherley und Congreve einen noch durch ihre Frechheit in Erstaunen setzen. Nicht bloß die einzelnen Reden, und häufig die Anlagen im Ganzen verletzen auf's gröbste die Sittsamkeit, sondern es wird in der Rolle des rake, des modigen Wüstlings, geradezu sittliche Freigeisterei gepredigt, und die Ehe ist der beständige Gegenstand des Spottes. Beaumont und Fletcher haben eine ausschweifende, aber kräftige Natur geschildert; nichts ist hingegen widerwärtiger als rohe Verderbtheit neben den Ansprüchen auf Ueberverfeinerung. Unter der Königin Anna wurden die Sitten wieder anständiger, und dieß läßt sich auch in den Lustspielen spüren; in der Reihe der englischen Lustspieldichter: Wycherley, Congreve, Farquhar, Vanbrugh, Steele, Cibber u. s. w. läßt sich so ziemlich eine Stufenfolge von der frechsten Unanständigkeit bis zu einer leidlichen Sittsamkeit wahrnehmen. Indessen hat doch das Beispiel der Vorgänger mehr Einfluß als billig auf die Nachfolger gehabt. Durch die Verjährung des Ansehens haben sich Stücke auf der Bühne erhalten, dergleichen jetzt Niemand wagen dürfte darauf zu bringen. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, deren Ursachen erklärt zu werden verdienen, daß die englische Nation in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts von einer so ganz entgegengesetzten Denkart zu einer fast übertriebnen Strenge der Sittsamkeit im gesellschaftlichen Gespräch, in Romanen und Schauspielen, und in den bildenden Künsten übergegangen ist.

Einige haben von Congreve geurtheilt, er habe allzu viel Witz für einen komischen Dichter gehabt. Diese Leute mochten wohl keinen sonderlichen Begriff vom Witze haben. Die Wahrheit ist, daß Congreve und die übrigen oben genannten Schriftsteller meistentheils weniger komischen als

epigrammatischen Witz haben. Oft artet der letzte aber auch in Witzelei aus. Steeles Dialog zum Beispiel erinnert nur allzu sehr an die Briefe im Spectator. Farquhars Anlagen scheinen mir unter allen die geistreichsten zu sein.

Die neueste Periode des englischen Lustspiels fängt ungefähr mit Colman an. Seitdem sind die Sitten untadelig gewesen, in feiner und origineller Charakteristik ist manches Gute geleistet worden; die Form ist aber im Ganzen dieselbe geblieben, und diese kann ich nun einmal nicht musterhaft finden.

Das Trauerspiel ist im achtzehnten Jahrhundert in England vielfältig bearbeitet worden, aber ein Genie vom ersten Range ist nicht darin aufgetreten. Man verließ Drydens Manier, und das war allerdings eine Verbeßerung. Rowe war ein aufrichtiger Bewunderer Shakspeares, und seine bescheidne Verehrung dieses überlegnen Geistes ward ihm durch Rückkehr zur Natur und Wahrheit belohnt. Die Spuren der Nachahmung sind unverkennbar: in Jane Shore ist sogar die Rolle des Gloster geradezu aus Richard dem Dritten entlehnt. Ein kühner und kräftiger Geist war Rowe nicht, aber liebenswürdig gefühlvoll; er besaß Anlage, die sanfteren Rührungen zu erregen, und hat daher in seiner Schönen Büßenden, Jane Shore und Lady Jane Gray mit Erfolg weibliche Heldinnen und ihre Schwächen zum Gegenstande gewählt.

Addison, ein schöner Geist, aber durchaus kein Dichter, unternahm es, das englische Trauerspiel nach den vermeinten Regeln des guten Geschmacks zu reinigen. Von einem Kenner der Alten hätte man erwarten sollen, er würde sich den griechischen Mustern anzunähern gesucht haben. Ob er dieß beabsichtet, weiß ich nicht, aber gewiß ist es, daß nichts

weiter daraus geworden als ein Trauerspiel nach französischem Zuschnitt. Cato ist ein schwaches und frostiges Stück, fast ohne Handlung, ohne einen einzigen wahrhaft erschütternden Moment. Ein großes heroisches Gemälde hat Addison durch schüchterne Behandlung so in's Enge gezogen, daß er nun nicht einmal den Rahmen ohne fremde Einmischungen auszufüllen wußte. Er hat daher zu den hergebrachten Liebschaften seine Zuflucht genommen; wohl gezählt sind sechs verliebte Personen in dem Stück, Catos beide Söhne, Marcia und Lucia, Juba und Sempronius. Der gute Cato kann sich daher auch nicht enthalten, als ein sorgsamer Hausvater am Schluße zwei Heiraten zu stiften. Bis auf den Sempronius, den Bösewicht des Stücks, sind die Verliebten sämmtlich etwas pinselhaft. Cato, der das Ganze heben sollte, wird uns fast nicht handelnd gezeigt: es bleibt ihm nichts mehr übrig, als sich bewundern zu laßen und zu sterben. Man könnte meinen, der stoische Entschluß des Selbstmordes ohne Kampf und ohne Leidenschaft sei kein günstiger Stoff; aber im Grunde giebt es keine ungünstigen Stoffe, es kommt nur darauf an, jeden auf die rechte Art zu faßen. Addison ist durch die leidige Einheit des Ortes bewogen worden, den Cäsar, den einzigen würdigen Gegensatz zum Cato, wegzulaßen, und hierin hat es sogar Metastasio beßer getroffen. Die Sprache ist rein und einfach, aber ohne Schwung; der reimlose Jambe giebt dem Dialog mehr Freiheit und einen etwas weniger conventionellen Anstrich, als er in den französischen Trauerspielen hat; dagegen steht Cato diesen an gedrängter Beredsamkeit weit nach.

Addison nahm einen großen Anlauf, er brachte alle großen und kleinen Kritiker, Pope an ihrer Spitze, die ganze Miliz des guten Geschmacks unter die Waffen, um eine hohe

Erwartung von seinem mühsam zu Stande gebrachten Stücke zu erregen. Cato wurde denn auch allgemein als ein Meisterwerk ohne Gleichen gelobpreist. Und worauf gründeten sich diese ungemeßnen Ansprüche? Etwa auf die Regelmäßigkeit der Form? Diese war von den französischen Dichtern seit beinahe einem Jahrhundert beobachtet worden, und sie hatten ungeachtet dieses Zwanges oft eine weit stärkere pathetische Wirkung erreicht. Oder auf die politischen Gesinnungen? Aber in einem einzigen Gespräche des Brutus und Cassius bei'm Shakspeare ist mehr Römersinn und republikanische Energie, als in dem ganzen Cato.

Ich bezweifle, daß dieses Stück jemals einen tiefen und mächtigen Eindruck hat hervorbringen können; aber dessen Ansehen hat allerdings einen nachtheiligen Einfluß auf die fernere Bearbeitung des Trauerspiels in England gehabt. Das Beispiel des Cato und die immer häufiger werdenden Uebersetzungen französischer Trauerspiele konnten zwar den Glauben an die Unverbrüchlichkeit der Regeln nicht allgemein machen; aber die Rücksicht darauf beunruhigte doch das Gewißen der dramatischen Dichter, und sie machten daher nur einen äußerst schüchternen Gebrauch von den Vorrechten, die ihnen Shakspeare hinterlaßen hatte. Diese Vorrechte waren freilich von der andern Seite zugleich Aufgaben: es gehört eine außerordentliche Meisterschaft dazu, um so große Massen, wie jener zusammenzufaßen pflegte, mit Einfachheit und Klarheit zu ordnen: man bedarf mehr Zeichnung und Perspektive zu einer weitläuftigen Fresco-Malerei, als zu einem kleinen Oelgemälde. Daß man der Einmischung komischer Scenen entsagte, wenn man ihren ironischen Zweck nicht mehr verstand, daran that man ganz Recht; Southern hat es noch in seinem Oroonoko versucht, es ist aber auch verkehrt genug

ausgefallen. Bei der in England so allgemeinen Kenntniß und Bewunderung der Alten hätte man erwarten sollen, daß Jemand eine wahre Nachbildung der griechischen Tragödie versucht hätte; es ist aber durchaus keine zum Vorschein gekommen, in der Wahl und Behandlung der Stoffe zeigt sich vielmehr eine unläugbare Verwandtschaft mit den Franzosen. Einige in andern Gattungen geschätzte Dichter, Young, Thomson, Glover, haben Trauerspiele geschrieben, aber kein einziger hat wahren Beruf dazu gezeigt.

Man hat dann und wann zum bürgerlichen Trauerspiel seine Zuflucht genommen, um der Unfruchtbarkeit der Einbildungskraft aufzuhelfen; allein der vorwaltende und ausschließliche moralische Zweck ist ein Löschungsmittel für die ächte poetische Begeisterung. Es hat daher bei wenigen Versuchen sein Bewenden gehabt. Der Kaufmann von London und Der Spieler sind die einzigen Stücke dieser Gattung, die einen bedeutenden Ruf, sogar im Auslande, erlangt haben. Der Kaufmann von London wird dadurch merkwürdig, daß Diderot und Lessing ihn als ein nachahmungswürdiges Muster anführen. Lessingen konnte dieser Irrthum nur in der Lebhaftigkeit seiner Polemik gegen den conventionellen tragischen Ton entschlüpfen. Denn in der That muß man sich Lillos rechtliche Absichten gegenwärtig erhalten, um den Kaufmann von London nicht eben so lächerlich zu finden, als er trivial ist. Wer so gar keine Welt- und Menschen-Kenntniß besitzt, sollte sich nicht zum öffentlichen Sittenlehrer aufwerfen. Man könnte aus diesem Stück eine ganz entgegengesetzte Lehre ziehen als die, welche der Verfaßer bezweckt, nämlich man müße die jungen Leute zeitig mit liederlichen Mädchen bekannt machen, damit sie nicht für die erste, die ihnen Schlingen legt (was ja doch nicht zu vermeiden steht),

eine unerhörte Leidenschaft faßen, und dadurch zum Stehlen und Morden gebracht werden mögen. Uebrigens finde ich es nicht Recht, daß der Galgen erst im letzten Auftritte sichtbar wird; ein solches Stück sollte immer mit einem Richtplatze im Hintergrunde aufgeführt werden. In Absicht auf die hieraus zu ziehende Erbauung würde ich aber die Armen-Sünder-Geschichten vorziehen, die man in England bei Hinrichtungen zu drucken pflegt: sie enthalten wenigstens wahre Thatsachen statt ungeschickter Erdichtungen.

Garricks Erscheinung macht Epoche in der Geschichte des englischen Theaters, weil er sein Talent hauptsächlich den großen Rollen Shakspeares widmete, und auf die steigende Bewunderung für diesen Dichter seinen eignen Ruhm baute. Bisher hatte man Shakspeare nur in verstümmelten und entstellenden Bearbeitungen auf die Bühne gebracht. Garrick kehrte im Ganzen zu den wahren Originalen zurück; jedoch erlaubte auch er sich noch sehr unglückliche Veränderungen. Mir scheint bei'm Shakspeare durchaus keine Veränderung zuläßig, außer einigen geringen Auslaßungen, die der Zeitgeschmack fordert. Ohne Zweifel war Garrick ein großer Schauspieler: ob er Shakspeares Rollen immer ganz im Sinne des Dichters gefaßt, möchte ich selbst nach den lobpreisenden Beschreibungen seines Spiels bezweifeln. Indessen hat er einen edlen Wetteifer erregt, den Lieblingsdichter der Nation würdig darzustellen; dieß ist seitdem in England die höchste Aufgabe der Schauspieler geworden, und noch jetzt glänzen dort in diesem Fache berühmte Talente.

Warum ist aber dennoch diese erneuerte Bewunderung Shakspeares für die dramatische Poesie unfruchtbar geblieben? Weil man ihn zu sehr als ein einziges und unerreichbares Genie angestaunt hat, das der Natur Alles und der Kunst

Nichts verdanke. Was ihm gelungen, meinte man, sei beispiellos, und könne sich nicht wiederholen; ja man müße sich in dieselbe Region gar nicht einmal hinwagen. Hätte man ihn dagegen mehr aus dem künstlerischen Gesichtspunkte angesehen, so würde man gestrebt haben, die Grundsätze, wonach er seine Kunst ausübte, zu verstehn, und sie sich zu eigen zu machen. Ein Meteor erscheint, verschwindet, und läßt keine Spur zurück; die Bahn eines Himmelskörpers hingegen kann der Astronom nachzeichnen, um die Gesetze der allgemeinen Mechanik dadurch genauer zu erforschen.

Mit den neuesten dramatischen Hervorbringungen der Engländer bin ich nicht genugsam bekannt, um darüber im Einzelnen zu urtheilen. Daß aber die dramatische Kunst und der Geschmack des Publikums dort in einem großen Verfall sei, glaube ich schon aus folgender Erscheinung mit Sicherheit schließen zu können. Vor einer Anzahl Jahre fanden einige deutsche Schauspiele ihren Weg auf die englische Bühne, Schauspiele, die unter uns zwar bei der Menge beliebt sind, aber von den Verständigen gar nicht mit zur Litteratur gerechnet werden, und in denen ausgezeichnete Schauspieler sich fast schämen, Beifall einzuernten. Diese Stücke haben in England das außerordentlichste Glück gemacht, sie haben eigentlich, wie die Italiäner sagen, fatto furore, wiewohl die Kritiker nicht ermangelten, sich gegen ihre unter empfindsamer Heuchelei verkleidete Unsittlichkeit aufzulehnen. Aus der Armut unsrer dramatischen Litteratur begreift es sich, daß dergleichen Mißgeburten in Deutschland Eingang fanden; was läßt sich aber zur Entschuldigung dieses verkehrten Geschmacks anführen, wenn man solche Reichthümer besitzt und von so Hoch heruntersteigt wie die Engländer? Gewisse Schriftsteller sind an sich selbst gar nichts, sie sind bloße Krankheits-

Symptome ihres Zeitalters, und, hiernach zu urtheilen, muß man fürchten, daß in England weichliche Sentimentalität im Privatleben häufiger ist, als die bewundernswürdige politische Größe und Energie der Nation vermuthen läßt.

Möchten dort das romantische Drama und das große historische Schauspiel, diese wahrhaft einheimischen Gattungen, bald wieder belebt werden, und Shakspeare würdige Nachfolger finden, dergleichen Deutschland schon einige aufzuweisen hat!

---

## Fünfunddreißigste Vorlesung.

Spanisches Theater. Dessen drei Perioden: Cervantes, Lope de Vega, Calderon. Vom Geist der spanischen Poesie überhaupt. Einfluß der National-Geschichte darauf. Form und verschiedne Arten der spanischen Schauspiele. Verfall seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts.

Die Reichthümer der spanischen Bühne sind bis zur Sprichwörtlichkeit angepriesen worden; auch ist es unter den italiänischen, französischen und englischen Dramatikern mehr oder weniger Sitte gewesen, aus dieser Quelle zu schöpfen, meistens ohne sie anzugeben. In den vorhergehenden Vorlesungen habe ich öfter Gelegenheit gehabt, dieß zu bemerken; meine Absicht konnte jedoch nicht sein, ein Verzeichniß des Entlehnten zu liefern, welches ziemlich stark ausfallen und nur mit vieler Mühe vollständig zu machen sein dürfte. Was den berühmtesten spanischen Dichtern abgeborgt ist, läßt sich leicht nachweisen; man hat aber auch die Schriftsteller vom zweiten und dritten Range nicht verschmäht, deren Werke außerhalb Spanien selten angetroffen werden. Sinnreiche Kühnheit mit leichter Klarheit in der Intrigue vereinigt, ist den spanischen Dramatikern so ausschließend eigen, daß ich mich berechtigt halte, wo ich sie in einem Lustspiele finde,

einen spanischen Ursprung zu vermuthen, wenn auch der Verfaßer selbst es nicht wußte, sondern ein Plagiat an einer nähern Quelle verübte. So gilt z. B. Der Bediente zweier Herren von Goldoni, ein unter seinen übrigen durch die belustigende Verwickelung sehr ausgezeichnetes Stück, für ein Original. Ein gelehrter Spanier hat mich versichert, daß er es als eine einheimische Erfindung kenne. Vielleicht hatte aber Goldoni dabei bloß eine ältere italiänische Bearbeitung vor Augen.

Durch das politische Uebergewicht Spaniens im sechszehnten Jahrhundert war die Kenntniß der spanischen Sprache in Europa sehr verbreitet worden. Noch in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts finden sich viele Spuren von Bekanntschaft mit der spanischen Litteratur in Frankreich, Italien, England und Deutschland; seitdem ist das Studium derselben überall mehr und mehr vernachläßigt worden, bis in Deutschland neuerdings wieder einiger Eifer dafür sich geregt hat. In Frankreich hat man durchaus keinen andern Begriff vom spanischen Theater als den, welchen man sich etwa aus Linguets Uebersetzungen bilden kann. Diese hat man wieder aus dem Französischen in's Deutsche übertragen, und mit andern nicht beßeren, unmittelbar nach den Originalen vermehrt. Die Uebersetzer haben aber ihre Wahl fast einzig auf das Fach der Intriguen-Lustspiele beschränkt, und, da doch sämmtliche spanische Schauspiele versificiert sind, einige Entremeses, Saynetes und die aus der neuesten Zeit ausgenommen, Alles in Prosa aufgelöst, Vieles nur auszugsweise gegeben, und es sich wohl gar zum Verdienst angerechnet, allen sogenannten poetischen Schmuck sorgfältig wegzuschaffen. Bei diesem Verfahren konnte nur das materielle Gerüste der ursprünglichen Werke übrig bleiben, das schöne Kolorit mußte

mit den Formen der Ausführung verloren gehn. Daß Uebersetzer, welche solchergestalt einen gänzlichen Mangel an Urtheil über dichterische Vorzüge beweisen, nicht das Vortrefflichste unter dem ganzen Vorrath ausgewählt haben werden, läßt sich leicht ermeßen. Auch macht diese Gattung, wiewohl sich in der Erfindung unzähliger solcher Intriguen, dergleichen andre Theater-Litteraturen kaum einige aufzuweisen haben, ein bewundernswürdiger Scharfsinn zeigt, dennoch keinesweges die schätzbarste Seite des spanischen Theaters aus, dessen Eigenthümlichkeit sich in der Behandlung wunderbarer mythologischer oder ritterlicher Fabeln, oder historischer Gegenstände weit glänzender offenbart.

Die von de la Huerta herausgegebene Auswahl in sechszehn Bänden unter dem Titel Teatro Hespañol, mit Einleitungen über die Verfaßer der Stücke und über die verschiednen Gattungen versehen, kann selbst dem Kenner der Sprache keine umfaßende Bekanntschaft mit dem spanischen Theater verschaffen; denn seine Sammlung beschränkt sich ebenfalls fast ohne Ausnahme auf das Fach der Lustspiele in modernen Sitten; auch hat er keine Stücke aus der früheren Periode, von Lope de Vega oder dessen Vorgängern aufgenommen. Unter uns haben Blankenburg und Bouterweck (der erste in seinen Anmerkungen zu Sulzers Theorie der schönen Künste, der zweite in seiner Geschichte der spanischen Poesie) sich bemüht, die ältere Geschichte des spanischen Theaters aufzuklären, die ziemlich dunkel ist, ehe es eine rechte Gestalt gewann, und zu litterarischer Würde gelangte. Auch noch späterhin wurde erstaunlich vieles für die Bühne geschrieben, was nie im Druck erschienen, und also entweder ganz verloren gegangen oder nur handschriftlich vorhanden ist, da hingegen der umgekehrte Fall, daß man Stücke gedruckt

hätte, ohne sie auf die Bühne zu bringen, fast nie vorkommt. Eine genaue und vollständige kritische Geschichte des spanischen Theaters möchte daher nur in Spanien selbst ausgearbeitet werden können. Die Notizen der eben genannten deutschen Litteratoren sind nutzbar, wiewohl nicht von Irrthümern frei; in den Urtheilen über den poetischen Werth und in der ganzen Ansicht weiche ich gar sehr von ihnen ab.

Die ersten Fortschritte der dramatischen Kunst in Spanien fallen in die letzte Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, die Blüthe nimmt mit dem siebzehnten Jahrhundert zugleich ein Ende. Aus dem achtzehnten, seit dem Successionskriege, der überhaupt auf die spanische Litteratur einen bedeutenden nachtheiligen Einfluß gehabt zu haben scheint, wird wenig anzuführen sein, was nicht Verwilderung, Rückschritt, Beibehaltung der alten Observanz ohne Sinn, oder mittelmäßige Nachahmung des Ausländischen wäre. Die spanischen Gelehrten des letzten Menschenalters überheben sich zum Theil ihrer alten National-Dichter, das Volk hegt eine große Anhänglichkeit an sie, und in Mexico wie in Madrid werden ihre Stücke noch immer mit leidenschaftlichem Beifalle aufgeführt.

Die verschiednen Bildungs-Epochen der spanischen Bühne laßen sich mit dem Namen dreier berühmten Schriftsteller, des Cervantes, Lope de Vega, und Calderon, bezeichnen.

Die ältesten bedeutenden Nachrichten und Urtheile darüber finden sich in den Schriften des Cervantes, hauptsächlich im Don Quixote, in dem Gespräche mit dem Canonicus, in der Vorrede zu seinen späteren Schauspielen, in der Reise auf den Parnaß, dann auch an andern Stellen zerstreut. Er hatte in seiner Jugend noch die Anfänge der dramatischen Kunst in Spanien erlebt, die er in ihrer Dürftigkeit sowohl

an dichterischem Gehalt, als an theatralischer Ausschmückung, launig schildert.

Er war berechtigt, sich als einen der Stifter dieser Kunst anzusehen, denn ehe er durch seinen Don Quixote unsterblichen Ruhm erwarb, hatte er fleißig für die Bühne gearbeitet, und zwanzig bis dreißig Stücke von ihm, so nachläßig redet er davon, waren mit Beifall aufgeführt worden. Er machte damit keine höheren Ansprüche, ließ, nachdem sie ihre augenblickliche Bestimmung erreicht hatten, nichts davon drucken, und erst vor kurzem sind zwei dieser älteren Arbeiten herausgegeben worden. Das eine von diesen Schauspielen, vermuthlich das Früheste des Cervantes, Die Lebensart in Algier, el trato de Argel, trägt im Uebergewicht der Erzählung, in der Magerkeit des Ganzen und in der mangelnden Hervorhebung der Figuren und Situationen noch Spuren von der damaligen Kindheit der Kunst an sich. Das andre aber, Die Zerstörung von Numancia, steht ganz auf der Höhe des tragischen Kothurns, und ist durch die bewußtlose und ungesuchte Annäherung an die antike Größe und Reinheit eine merkwürdige Erscheinung in der Geschichte der neueren Poesie. Die Idee des Schicksals herrscht durchaus darin; die zwischen den Aufzügen auftretenden allegorischen Figuren leisten auf einem andern Wege ungefähr was der Chor in den griechischen Tragödien: sie lenken die Betrachtung und versöhnen das Gefühl. Eine große That des Heldenmuths wird vollbracht, das äußerste Leiden standhaft erduldet; aber es ist die That und das Leiden eines ganzen Volkes, dessen einzelne Mitglieder fast nur als Beispiele auftreten, während die römischen Helden als Werkzeuge des Verhängnisses erscheinen. Es ist darin, möchte ich sagen, ein spartanisches Pathos: alles Einzelne geht unter in dem Gefühle für das

Vaterland, und durch Beziehung auf den neueren Heldenruhm seines Volkes hat der Dichter die alte Geschichte mit der nächsten Gegenwart verknüpft.

Lope de Vega erschien und bemeisterte sich bald der Alleinherrschaft auf der Bühne, so daß sich Cervantes nicht neben ihm behaupten konnte. Doch wollte er seine auf früheren Beifall gegründete Ansprüche nicht ganz zurück nehmen, und ließ kurz vor seinem Tode, im Jahre 1615, acht Schauspiele und eben so viel kleinere Zwischenspiele drucken, weil er sie nicht nach Wunsch auf die Bühne hatte bringen können. Man hat sie allgemein tief unter seinen sonstigen prosaischen und poetischen Arbeiten gefunden; ihr neuerer Herausgeber meint sogar, sie seien Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeschmack: aber man darf sie nur unbefangen lesen, um diese Hypothese abgeschmackt zu finden. Unter dieser Voraussetzung wären sie das Verfehlteste, was sich denken läßt. Einen solchen Zweck würde Cervantes ganz anders durch ein einziges Stück, aber dann auf eine durchaus nicht mißverständliche und sehr belustigende Art zu erreichen gewußt haben. Nein, es sollen Stücke in der Manier des Lope sein; gegen seine Ueberzeugung suchte sich Cervantes dem Hange seiner Zeitgenoßen durch buntere Mannichfaltigkeit, wunderbare Anlagen und Theaterstreiche zu fügen. Allein es scheint, er sahe die Oberflächlichkeit der Composition für die Hauptbedingung des Beifalls an; wenigstens ist sie meistens so locker und lose, daß in seinen prosaischen Werken von einem ähnlichen Leichtsinn nirgends ein Beispiel ist. Da er sich also zum Theil seiner eigenthümlichen Vorzüge entäußerte, so darf es uns nicht wundern, daß es ihm nicht gelang, den Lope auf dessen eignem Gebiet zu übertreffen. Zwar sind zwei von diesen Stücken, Die Christensklaven in

Algier, los baños de Argel, eine Umarbeitung jenes früheren, und Das Labyrinth der Liebe sogar in ihrer ganzen Anlage sehr zu loben; alle enthalten so viel schöne und geistreiche Züge, daß man, wenn man sie für sich allein betrachtet, auch ohne auf die Numancia Rücksicht zu nehmen, geneigt ist, die unter den spanischen Kritikern ziemlich allgemeine Meinung, Cervantes habe kein dramatisches Talent gehabt, für ein bloßes Vorurtheil zu halten. Vergleicht man sie aber nur mit den Stücken des Lope, oder vergegenwärtigt man sich die höheren Forderungen, wozu Calderon sein Publikum verwöhnte, so läßt sich dieß Urtheil bedingter Weise rechtfertigen. Man kann im Ganzen wohl eingestehen, daß sich der Geist dieses Dichters mehr zum Epischen, im weiteren Sinne für die erzählende Darstellungsform genommen, neigte, und daß die bescheidne Gelindigkeit, womit er die Gemüther anzuregen liebt, nicht zu der Benutzung des Augenblicks und raschen Gedrängtheit paßt, welche auf dem Theater einheimisch ist. Sieht man wieder auf das energische Pathos in der Numancia, so muß man es fast nur für zufällig halten, daß Cervantes sich dieser Gattung nicht ganz gewidmet, und darin Raum gefunden hat, alle Seiten seines erfinderischen Geistes zu entfalten.

Die Urtheile des Cervantes über die Schauspiele seiner späteren Zeitgenoßen sind auch eine von den überhörten Stimmen, welche sich in Spanien von Zeit zu Zeit erhoben, um auf Nachahmung der alten Klassiker zu dringen, während der National-Geschmack sich durchaus für das romantische Schauspiel in seiner kühnsten Form entschied. Cervantes war dabei aus begreiflichen Ursachen nicht ganz unparteiisch. Lope de Vega war ihm als dramatischer Schriftsteller nachgefolgt, und hatte ihn durch größere Fruchtbarkeit und glän-

zendere Effekte verdrängt; ein Umstand, der bei der Unzufriedenheit des Cervantes mit der Richtung des öffentlichen Geschmacks und der Verfaßung des Theaters in seinem höhern Alter allerdings in Anschlag gebracht werden muß. Dann, scheint es, war in seinem poetischen Gemüthe noch ein prosaischer Wiukel übrig geblieben, von welchem aus er die Neigung zum Wunderbaren und die Kühnheit phantastischer Spiele, als der Wahrscheinlichkeit und Natur entgegen, verwarf; nach der Auctorität der Alten auf reinere Sonderung der Gattungen drang, da doch die romantische Kunst alle Elemente der Poesie in ihren Hervorbringungen zu verschmelzen sucht, wie er es selbst in seinen Romanen und Novellen that; und nicht weniger als wahre Verstöße gegen die Schicklichkeit den raschen Wechsel der Zeiten und Oerter rügte. Es ist merkwürdig, daß auch Lope seine Rechte verkannte, und eingestand, er schreibe seine Stücke gegen die ihm wohl bekannten Regeln, auf diese vielfältig angefochtene Art, nur um der Menge zu gefallen. Daß er diese besonders bedachte, hat allerdings seine Richtigkeit, jedoch bleibt er unter allen popularen und beliebten Theater-Schriftstellern, die je gelebt haben, einer der außerordentlichsten, und verdiente wohl von Cervantes, seinem Nebenbuhler und Gegner, in allem Ernste ein Wunder der Natur genannt zu werden.

Die über allen Glauben zahlreichen Stücke des Lope de Vega sind zum Theil nie gedruckt worden, und die Sammlung der herausgegebenen ist außer Spanien selten vollständig anzutreffen. Vermuthlich ist Vieles fälschlich auf seinen Namen geschoben worden, ein Mißbrauch, über den sich auch Calderon beklagt. Es ist mir nicht bekannt, ob Lope selbst irgendwo ein Verzeichniß der wirklich von ihm herrührenden Stücke giebt; am Ende hatte er wohl selbst viele davon

vergeßen. Indessen kann man durch Lesung einer geringen Anzahl es schon ziemlich weit in der Bekanntschaft mit diesem Dichter bringen, und darf nicht besorgen, das Ausgezeichnetste verfehlt zu haben, indem er in seinen einzelnen Hervorbringungen nicht durch Erschwingung ungewöhnlicher Höhen, oder Darlegung unbekannter Tiefen seines Gemüthes überrascht. Unstreitig erscheint dieser bald zu sehr vergötterte, bald zu sehr herabgewürdigte Vielschreiber hier im vortheilhaftesten Lichte, da das Theater zur Ablegung seiner drei Hauptfehler, Mangel an Zusammenhang, Weitschweifigkeit und unnütz ausgekramter Gelehrsamkeit, die beste Schule war. In einigen seiner Stücke, besonders den historischen, die sich auf alte Romanzen und Sagen gründen, z. B. Der König Wamba, Die Jugendstreiche des Bernardo del Carpio, Die Zinnen von Toro u. s. w. herrscht eine gewisse Rohheit der Darstellung, die aber gar nicht ohne Charakter ist, und absichtlich für die Gegenstände gewählt zu sein scheint; in andern, welche Sitten der damaligen Zeit schildern, z. B. Die muntre Toledanerin, Die schöne Häßliche, zeigt sich schon ein sehr gebildeter geselliger Ton. Alle enthalten neben wahrhaft interessanten Situationen unvergleichliche Späße, und vielleicht sind nur wenige darunter, mit denen man nicht, wenn sie gehörig bearbeitet und erneuert würden, noch heut zu Tage auf der Bühne eine große Wirkung hervorbringen könnte. Ihre Mängel sind ungefähr die nämlichen: verschwendete, nicht zu Rath gehaltene Erfindung und vernachläßigte Ausführung. Sie gleichen den Gruppen, die ein geistreicher Skizzist, ohne alle Vorbereitung, ohne sich nur die gehörige Zeit zu nehmen, auf das Papier hinkritzelt, wo ungeachtet dieses eilfertigen Leichtsinnes jeder Strich Leben und Bedeutung hat. Außer der sorgfältigen Bildung fehlt

es Lopes Werken nur an Tiefe, und an jenen feineren Beziehungen, welche eigentlich die Mysterien der Kunst ausmachen.

Wenn es bei dem Bisherigen, nämlich den Werken des Lope und seiner vorzüglicheren Zeitgenoßen, eines Guillen de Castro, Montalban, Molina, Matos-Fragoso u. a., ein Bewenden gehabt hätte, so müßte man an dem spanischen Theater mehr den großen Entwurf und die versprechenden Anlagen, als die reife Vollendung loben. Aber nun trat Don Pedro Calderon de la Barca auf, ein eben so fruchtbarer Kopf, eben so fleißiger Schriftsteller als Lope, nnd ein ganz andrer Dichter; ein Dichter, wenn je einer den Namen verdient hat. In weit höherem Grade erneuerte sich das Wunder der Natur, der enthusiastische Beifall, und die Beherrschung der Bühne. Die Lebensjahre des Calderon halten gleichen Schritt mit denen des siebzehnten Jahrhunderts; er war folglich sechszehn Jahr alt, als Cervantes, und fünf und dreißig, als Lope starb, den er fast um ein halbes Jahrhundert überlebte. Nach der Angabe seines Lebensbeschreibers hat Calderon über hundert und zwanzig Schauspiele geschrieben, über hundert geistliche allegorische Akte, hundert scherzhafte Zwischenspiele oder Saynetes, und eine Menge nicht dramatische Gedichte. (Diese Angaben sind vielleicht etwas rhetorisch zu nehmen. Die vollständigste und beste Ausgabe der Schauspiele, die von Apontes, enthält nur hundert und acht Stücke. Auf Verlangen eines großen Herrn gab Calderon noch kurz vor seinem Tode ein Verzeichniß seiner ächten Werke. Er nennt hundert und eilf Schauspiele; aber unter diesen sind beträchtlich mehr als drei, die sich nicht in der Sammlung von Apontes finden. Einige können zwar unter andern Titeln versteckt sein, z. B.

das Stück, welches Calderon selbst El Tuzani de la Alpujarra nennt, heißt in der Sammlung Amar despues de la muerte. Andre fehlen unläugbar, z. B. ein Don Quixote, auf den ich besonders neugierig sein würde. Nach manchen Spuren zu urtheilen, hatte Calderon eine große Verehrung vor dem Cervantes. Die Sammlung der Autos sacramentales enthält nur zweiundsiebzig, und mehrere giebt auch Calderon nicht an. Und dennoch legt er auf diese das größte Gewicht: ganz der Religion gewidmet, war er im Alter gegen die weltlichen Spiele seiner Muse gleichgültiger geworden, wiewohl er sie nicht verwarf, und noch immer fortfuhr dergleichen zu dichten. Es könnte ihm wohl wie einem unermeßlich Reichen ergangen sein, der bei einem allgemeinen Ueberschlag manche seiner Kapitale vergißt. Saynetes von Calderon sind mir nie zu Gesichte gekommen; ja ich finde nirgends eine Nachweisung, ob sie wirklich gesammelt und gedruckt worden.) Da er von seinem vierzehnten bis zum einundachtzigsten Jahre, in welchem er starb, dramatische Arbeiten geliefert, so vertheilen sie sich freilich auf einen großen Zeitraum; man darf nicht annehmen, daß er mit so übereilter Hast geschrieben wie Lope: es blieb ihm Muße genug, seine Plane reiflich zu überdenken, was er auch ohne Zweifel gethan hat. In der Ausübung mußte er durch die Uebung eine große Fertigkeit erlangen.

Unter diesem fast unübersehbaren Ueberfluß von Werken findet sich nichts auf's Gerathewohl Hingeworfne, Alles ist nach sichern consequenten Grundsätzen mit den tiefsten künstlerischen Absichten in vollkommner Meisterschaft ausgearbeitet. Dieß läßt sich nicht läugnen, wenn man auch Calderons reinen und hohen Stil des Romantisch-Theatralischen als Manier verkennt, und diese kühnen Flüge der Poesie bis an

die äußerste Gränze des Ersinnlichen für Verirrungen hält. Denn Calderon hat überall das, was seinen Vorgängern schon für Form galt, wieder zum Stoff gemacht, ihm konnte nirgends weniger als die edelste und feinste Blüthe genügen. Daher kommt es, daß er sich in manchen Ausdrücken, Bildern, Vergleichungen, ja selbst in manchen Spielen der Situation wiederholt, da er sonst zu reich war, um von sich selbst, geschweige von Andern, borgen zu dürfen. Die Erscheinung auf der Bühne ist ihm das Erste; aber diese sonst beschränkende Rücksicht wird bei ihm durchaus positiv. Ich weiß keinen Dramatiker, der den Effekt so zu poetisieren gewußt hätte, der zugleich so sinnlich kräftig und so ätherisch wäre.

Seine Schauspiele zerfallen in vier Hauptklassen: Darstellungen heiliger Geschichten aus der Schrift und Legende; historische; mythologische oder aus andern erdichteten Stoffen gebildete; endlich Schilderungen des geselligen Lebens in modernen Sitten.

Historisch im engern Sinne sind nur die auf einheimische Geschichte gegründeten Stücke. Die spanische Vorzeit hat Calderon oft sehr wahr ergriffen, sonst aber hatte er eine zu entschiedne, ich möchte sagen brennende Nationalität, um sich in irgend eine andre zu versetzen; höchstens in das, was sich zur Sonne hinneigt, den Süden und den Orient; aber nicht in das klassische Alterthum, noch auch in das nördliche Europa. Solche Stoffe hat er daher ganz phantastisch genommen, wie ihm überhaupt die griechische Mythologie ein liebliches Märchen und die römische Geschichte eine majestätische Hyperbel ist.

Doch müßen die heiligen Darstellungen gewissermaßen zu den historischen gerechnet werden, denn wiewohl mit reicher

Dichtung umgeben, wie dieß immer bei'm Calderon der Fall ist, drücken sie doch meistens den Charakter der biblischen Geschichte oder Legende sehr getreu aus. Indessen unterscheiden sich diese von den übrigen historischen durch die oft bedeutend hervortretende Allegorie, und durch den religiösen Enthusiasmus, kraft dessen der Dichter in den geistlichen Aufzügen, die zur Feier des Frohnleichnam-Festes bestimmt waren, das allegorisch dargestellte Universum gleichsam in purpurnen Liebesflammen glühen läßt. In dieser letzten Gattung bewunderten ihn seine Zeitgenoßen am meisten, und er legte selbst den höchsten Werth darauf. Allein ohne wenigstens einen davon in einer wahrhaft dichterischen Uebersetzung gelesen zu haben, würden sich meine Zuhörer gar keinen Begriff davon machen können; die Betrachtung dieser Akte würde eine schwierige Erörterung über die Zuläßigkeit der Allegorie in dramatischen Compositionen erfordern. Ich beschränke mich also auf seine nicht-allegorischen Schauspiele, die ich doch bei weitem nicht erschöpfend charakterisieren, sondern nur mit einigen allgemeinen Zügen schildern kann.

Unter der großen Menge sinnreicher und aufgeweckter Köpfe, welche durch den damaligen blendenden Glanz des Theaters zum Wetteifer in dieser Laufbahn hingerißen wurden, waren die meisten nur Calderons Nachahmer; wenige verdienen neben ihm genannt zu werden, wie Don Augustin Moreto, Don Francisco de Roxas, Don Antonio de Solis, der scharfsinnige und beredte Geschichtschreiber der Eroberung von Mexico, u. a. Die dramatische Litteratur der Spanier hat sogar einen königlichen Dichter aufzuweisen, nämlich Philipp den Vierten, Calderons großen Gönner und Bewunderer, dem man verschiedne namenlos mit der Ueberschrift

‚De un ingenio de esta corte‘ erschienene Stücke zuschreibt. (Dieser Monarch scheint in der That Sinn für die eigentliche Vortrefflichkeit seines Lieblingsdichters gehabt zu haben, den er als die schönste Zierde seines Hofes betrachtete. Er war so eingenommen für das nationale Schauspiel, daß er die Einführung der italiänischen Oper nicht gestattete, die damals schon an den europäischen Höfen allgemein das größte Glück machte. Ein Beispiel, welches verdient den deutschen Fürsten vorgehalten zu werden, die bis jetzt meistens durch Gleichgültigkeit gegen das Einheimische und Parteilichkeit für das Fremde Alles gethan haben, um die deutschen Dichter muthlos zu machen.) Alle damaligen dramatischen Schriftsteller schrieben in verwandtem Geist, es war eine wahre Kunstschule. Manche haben eigenthümliche Vorzüge, jedoch überflügelt Calderon sie alle an Kühnheit, Fülle und Tiefe: in ihm hat das romantische Schauspiel der Spanier den Gipfel der Vollendung erreicht.

Wir wollen versuchen, von dem Geist und der Form dieser von allen übrigen europäischen Hervorbringungen so weit abweichenden Dichtungen eine schwache Vorstellung zu geben. Wir müssen aber zu diesem Zweck auf den Charakter der spanischen Poesie überhaupt, und auf die historischen Umstände, die ihn bestimmt haben, einigermaßen eingehen.

Die Anfänge der spanischen Poesie sind sehr einfach: ihre beiden Grundformen waren die Romanze und das Lied, und es ist, als ob man überall die Accorde der Guitarre in diese ursprünglichen Nationalweisen einklingen hörte. Die Romanze, halb arabischen Ursprungs, war zuerst einfältige Heldensage; späterhin wurde sie eine sehr kunstreiche Gattung zu mannichfaltigem Gebrauch, in welcher aber immer der malerische Bestandtheil, zuweilen bis zur glänzendsten

Farbenpracht, vorwaltet. Das Lied hingegen, fast bildlos, drückte zarte Gefühle in sinnreichen Wendungen aus, es tändelt bis auf die Gränze hin, wo die Selbstbetrachtung, welche eine unaussprechliche Gemüthsstimmung in Gedanken zu verwandeln strebt, den Gedanken wiederum zur träumerischen Ahndung verflüchtigt. Die Liederformen wurden vermannichfaltigt, hauptsächlich durch Einführung dessen in die Poesie, was in der Musik die Variation leistet. Indessen konnten die reichen Anlagen der spanischen Sprache in diesen mehr zarten und kindlichen als hohen Gattungen sich nicht vollständig entfalten. Man nahm daher zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts die umfaßenderen Formen der italiänischen Poesie, Oktaven, Terzinen, Canzonen und Sonette in sie auf, und nun erst offenbarte sich's ganz, was die kastilianische Mundart, diese stolzeste Tochter der weltbeherrschenden lateinischen Sprache, an Würde, schöner Kühnheit und Bilderpracht zu leisten vermöchte. Sie ist weniger sanft als das Italiänische, wegen der Kehllaute und häufigen Endungen mit Konsonanten; aber sie tönt wo möglich noch voller aus der Brust, und füllt das Ohr mit reinem Metallklange. Die rauhe Kraft und Treuherzigkeit der Gothen war in ihr noch nicht ganz verschollen, als orientalische Einmischungen ihr einen wunderbaren Schwung gaben, und ihre in aromatischen Düften gleichsam berauschte Poesie über alle Bedenklichkeiten des nüchternen Abendlandes hinweghoben.

Mit dem Thatenruhm dieses vor Alters so freien Heldenvolkes wuchs auch der Strom der dichterischen Begeisterung, angeschwellt von einem stolzen Bewußtsein. Die Spanier spielen in der Geschichte des Mittelalters eine glorreiche Rolle, welche der neidische Undank der neueren Zeit allzu sehr vergeßen hat. Als eine verlorne Vorwacht des bedrohten

Europa gegen die Einbrüche der Alles überschwemmenden Araber, lagen sie auf ihrer pyrenäischen Halbinsel wie im Felde, ohne fremden Beistand, zu immer erneuerten Kämpfen bereit. Die Gründung ihrer christlichen Königreiche, Jahrhunderte hindurch, von der Zeit an wo die Abkömmlinge der Gothen, in die nördlichen Gebirge zurückgedrängt, aus diesem Zufluchtsort wieder hervortraten, bis zur gänzlichen Verdrängung der Mauren aus Spanien, war ein einziges langes Abenteuer; ja die Rettung des Christenthums in diesem Lande gegen solche Uebermacht schien das Wunderwerk einer höheren als bloß menschlichen Lenkung zu sein. Gewöhnt immer zugleich für seine Freiheit und für seine Religion zu fechten, schloß sich der Spanier mit feuriger Inbrunst an diese an, als ein mit edlem Blut theuer erkauftes Erwerbniß. Jede gottesdienstliche Tröstung war ein Lohn vergoßnen Heldenschweißes, jede Kirche konnte er als eine Trophäe seiner Ahnen betrachten. Treu seinem Gott und seinem König bis auf den letzten Blutstropfen, unverbrüchlich auf seine Ehre haltend, stolz, aber demüthig vor allem Heiliggeachteten, ernst, mäßig, sittig war der alte Kastilier; und nun spotte man des biederherzigen Volkes, das den geliebten Degen, das Werkzeug seines hohen Berufs, auch hinter dem Pfluge abzulegen sich nicht entschließen konnte.

Die so genährte Kriegslust, den Unternehmungsgeist ihrer Unterthanen benutzten die Monarchen Spaniens zu Ende des fünfzehnten und im sechszehnten Jahrhundert, die Spanier zum herrschenden Staate Europas zu machen, während sie im Innern ihre politische Freiheit einbüßten. Die arglistige und tyrannische Politik Philipps des Zweiten hat unverschuldeter Weise den Haß der Ausländer auf sie gezogen, Der Macchiavellismus der Fürsten und Volksführer in Italien

war allgemeiner Charakter, dieselbe Tücke und Ränkesucht hatte alle Stände angesteckt; in Spanien fällt er bloß den Regierenden zur Last, wie auch die religiösen Verfolgungen, die hier nie oder selten als Ausbrüche allgemeiner Volkswuth vorgegangen sind. Der Spanier erlaubte sich nicht, die Handlungsweise seiner geistlichen und weltlichen Obern zu prüfen, führte bieder und tapfer, wie ehemals seine Vertheidigungskriege, ihre Kriege des Angriffs und der Herrschsucht. Persönlicher Ruhm, vermeinter Eifer für die Religion verblendete sie über die Gerechtigkeit ihrer Sache. Beispiellose Unternehmungen waren mit Glück vollführt, eine neu entdeckte Welt jenseit des Oceans war durch eine Handvoll verwegner Abenteurer unterjocht worden; einzelne Thaten der Grausamkeit und Habsucht hatten den Glanz des besonnensten Heldenmuthes befleckt; aber die Masse der Nation blieb rein von diesen Ausartungen. Nirgends hat der ritterliche Geist die politische Existenz des Ritterthums länger überlebt als in Spanien. Noch lange nachdem durch Philipps des Zweiten verderbliche Fehltritte das innere Wohlsein zugleich mit dem auswärtigen Einfluße tief gesunken war, pflanzte sich dieser Geist bis in die blühende Periode ihrer Litteratur fort, und drückte ihr unverkennbar sein Gepräge auf. Hier erneuerte sich bei weit höherer Geistesbildung in gewissem Grade jene glänzende Erscheinung des Mittelalters, wo Fürsten und Herrn die Kunst des Minne- und Helden-Gesanges übten, wo die Ritter, ihre Geliebte neben der Andacht zum heiligen Grabe im Herzen, freudig auf die gefährlichsten Abenteuer zum gelobten Lande wallfahrteten, wo selbst ein löwenherziger König die zärtliche Laute zu Liebesklagen rührte. Die spanischen Dichter waren nicht, wie gewöhnlich in den übrigen Ländern Europas, Höflinge, Gelehrte, oder an ein bürger-

liches Gewerbe geheftet; meistens von edler Geburt, führten sie ein kriegerisches Leben. Das Bündniß des Degens und der Feder, die Uebung der Waffen und der edleren Geistes-künste, war ihre Losung. Schon Garcilaso, einer der Stifter der spanischen Poesie unter Karl dem Fünften, von den peruanischen Yncas abgestammt, von seiner lieblichen Muse nach Afrika begleitet, fiel vor den erstürmten Mauern von Tunis; Camoens, der Portugiese, segelte als Soldat in's entfernteste Indien, auf der Spur des glorreichen Weltentdeckers, den er besang; Don Alonso de Ercilla dichtete seine Araucana während des Krieges mit empörten Wilden, unter einem Zelt am Fuß der Cordilleras, oder in der von Menschen noch unbetretnen Wildniß, oder auf einem im Ocean umhergetriebnen Schiff; Cervantes erkaufte die Ehre, unter dem großen Johann von Oesterreich die Schlacht von Lepanto als gemeiner Krieger mitgestritten zu haben, durch den Verlust eines Armes und lange Gefangenschaft in Algier; Lope de Vega erlebte unter andern die Unfälle der unüberwindlichen Flotte; Calderon that Feldzüge in Flandern und Italien, unterzog sich als Ritter von Santiago seinen kriegerischen Pflichten, bis er in den geistlichen Stand trat, und so auch äußerlich beurkundete, wie die Religion die herrschende Triebfeder seines Lebens sei.

Wenn Religionsgefühl, biedrer Heldenmuth, Ehre und Liebe die Grundlagen der romantischen Poesie sind, so mußte sie in Spanien, unter solchen Auspicien geboren und herangewachsen, wohl den höchsten Schwung nehmen. Die Phantasie der Spanier war kühn wie ihre Thatkraft, kein geistiges Abenteuer schien ihr zu gefährlich. Schon früher hatte sich in den Ritterromanen die Vorliebe des Volkes für das ausschweifendste Wunderbare kund gegeben. Dieß wollten sie

auf der Bühne wieder sehen, und da nun ihre Dichter, ganz auf der Höhe der künstlerischen und geselligen Bildung stehend, es darnach umschufen, ihm eine musikalische Seele einhauchten, es ganz von grober Körperlichkeit gereinigt zu Farbe und Duft hinauf läuterten, so entsteht eben aus dem Kontrast des Stoffes und der Form ein unwiderstehlicher Reiz. Ihre Zuschauer glaubten einen Widerschein der schon halbverlornen welterobernden Größe ihrer Nation zu erblicken, wenn über die immer neue Dichtung alle Harmonie der mannichfaltigsten Silbenmaße, alle Zierlichkeit sinnreicher Spiele, alle Pracht der Bilder und Vergleichungen ausgegoßen war, die ihre Sprache nur aufbieten konnte. Die Schätze der entferntesten Zonen wurden, wie in der Wirklichkeit, zur Befriedigung des Mutterlandes herbeigeschafft, und man kann sagen, daß im Reiche dieser Poesie, wie in dem Reiche Karls des Fünften, die Sonne niemals untergieng.

Auch diejenigen Schauspiele Calderons in modernen Sitten, die am meisten zum Ton des gemeinen Lebens herabsteigen, feßeln durch irgend einen phantastischen Zauber, und können nicht ganz für Lustspiele im gewöhnlichen Sinne des Wortes gelten. Wir haben gesehen, daß die sogenannten Lustspiele Shakspeares immer aus zwei fremdartigen Theilen zusammengesetzt sind, dem komischen, welcher in englischen Sitten gehalten ist, weil die komische Nachahmung örtliche Bestimmtheit fordert, und dem romantischen, auf irgend einen südlichen Schauplatz hinaus verlegten, weil der einheimische Boden nicht dichterisch genug dazu war. In Spanien hingegen konnte das damalige nationale Costum noch von der idealen Seite gefaßt werden. Freilich wäre es nicht möglich gewesen, wenn Calderon uns in das Innere des häuslichen Lebens eingeführt hätte, wo Bedürfniß und Gewöhnung

meistens Alles zur alltäglichen Beschränktheit herabstimmt. Seine Lustspiele endigen, wie die der Alten, mit Heiraten; aber wie verschieden ist das, was ihnen vorhergeht! Dort werden zur Befriedigung sinnlicher Leidenschaften und selbstischer Absichten oft sehr unsittliche Mittel in Bewegung gesetzt, die Menschen stehen mit ihren Geisteskräften als bloß physische Wesen gegen einander, und suchen sich ihre Schwächen abzulauschen. Hier herrscht zuvörderst eine brennende Leidenschaftlichkeit, die immer ihren Gegenstand adelt, weil sie über alles Verhältniß mit irgend einem sinnlichen Genuße hinausgeht. Calderon stellt uns seine Hauptpersonen von beiden Geschlechtern zwar meistens in den ersten Aufwallungen der Jugend, und im noch zuversichtlichen Ehrgeiz des Lebengenußes dar, aber das Ziel nach dem sie ringen, bei dessen Verfolgung sie alles Uebrige in die Schanze schlagen, ist in ihrer Gesinnung mit keinem andern Gute vertauschbar. Ehre, Liebe und Eifersucht sind durchgängig die Triebfedern; aus ihrem gewagten, aber edlen Spiele geht die Verwicklung hervor und wird nicht durch schelmenhaften Betrug geflißentlich angezettelt. Die Ehre ist immer ein ideales Princip, denn sie beruht, wie ich anderswo gezeigt habe, auf jener höheren Sittenlehre, welche Grundsätze heiligt, ohne Rücksicht auf den Erfolg. Sie kann zur bloß geselligen Uebereinkunft in gewissen Meinungen oder Vorurtheilen herabsinken, zu einer Waffe der Eitelkeit; aber in jeder Entstellung wird man noch das Schattenbild einer erhabnen Idee darin erkennen. Wie Calderon die zarte Reizbarkeit des Ehrgefühls schildert, weiß ich kein treffenderes Sinnbild dafür, als die fabelhafte Sage vom Hermelin, einem Thierchen, das so sehr auf die Weiße seines Felles halten soll, daß es lieber, als sie zu beflecken, von den Jägern verfolgt, sich dem Tode über-

liefert. Dieß Ehrgefühl ist in den weiblichen Charakteren Calderons eben so mächtig, es beherrscht die Liebe, die nur neben, nicht über ihm stattfinden darf. Die Ehre der Frauen besteht nach der geschilderten Sinnesart darin, nur einen Mann von ganz unbefleckter Ehre lieben zu können, und mit völliger Reinheit zu lieben, keine irgend zweideutige Huldigung zu dulden, die der strengsten weiblichen Würde zu nahe tritt. Die Liebe fordert unverbrüchliches Geheimniß, bis eine gesetzliche Verbindung sie öffentlich zu erklären erlaubt. Schon dieß sichert sie vor der vergiftenden Beimischung der Eitelkeit, welche sich mit Ansprüchen oder zugestandnem Vorzug brüstet; sie erscheint dadurch als ein geheimes und um so heiliger gehaltnes Gelübde. Zwar ist in dieser Sittenlehre, der Liebe zu gefallen, List und Verstellung erlaubt, was sonst die Ehre verbietet; aber es werden dennoch in der Collision mit andern Pflichten, z. B. mit denen der Freundschaft, die feinsten Rücksichten beobachtet. Die immer rege, oft furchtbar ausbrechende Gewalt der Eifersucht, nicht wie die der Morgenländer auf den Besitz, sondern auf die leisesten Regungen des Herzens und auf die unmerklichsten Aeußerungen derselben, adelt die Liebe, weil dieses Gefühl, sobald es nicht ganz ausschließend ist, unter sich selbst herabsinkt. Oft löst sich die Verwirrung, welche der Zusammenstoß dieser insgesammt geistigen Triebfedern gestiftet, in Nichts auf, und dann ist die Katastrophe wahrhaft komisch; zuweilen nimmt es aber auch eine tragische Wendung, und dann wird die Ehre ein feindseliges Schicksal für den, welcher ihr nicht Genüge leisten kann, ohne sein eignes Glück zu vernichten, oder sogar ein Verbrecher zu werden.

Dieß ist der höhere Geist der Schauspiele, welche von den Ausländern Intriguen-Stücke genannt werden; im Spa-

nischen heißen sie von der Tracht, worin man sie spielt, Lustspiele im Mantel und Degen, Comedias de capa y espada. Gewöhnlich haben sie keinen andern burlesken Theil als die Rolle des lustigen Bedienten, der unter dem Namen des Gracioso bekannt ist. Dieser dient meistens bloß dazu, die idealen Triebfedern, wonach sein Herr handelt, zu parodieren, welches er oft auf die zierlichste und geistreichste Weise thut. Selten wird er als wirksamer Hebel gebraucht, um durch seine Listen die Verwicklung zu stiften, in welcher man mehr den Witz des Zufalls bewundert. Andre Stücke heißen Comedias de figuron, die übrigen Bestandtheile sind gewöhnlich dieselben, nur ragt in der Zusammensetzung irgend eine in Caricatur gezeichnete Figur hervor. Manchen Schauspielen Calderons kann man den Namen Charakter-Stück nicht versagen, wiewohl man die feinste Charakteristik nicht von Dichtern einer Nation erwarten muß, welcher rege Leidenschaftlichkeit und schwärmende Phantasie zu den Tücken der lauschenden Beobachtung weder Muße noch Kaltblütigkeit genug laßen.

Eine andre Gattung seiner Stücke nennt Calderon selbst Festspiele, Fiestas. Sie waren zur Aufführung am Hofe bei feierlichen Gelegenheiten bestimmt; und wiewohl es dabei auf theatralischen Pomp, durch häufigen Decorations-Wechsel und sichtbar vorgehende Wunder angelegt ist, auch häufig Musik eingeführt wird, so könnte man sie doch poetische Opern nennen, d. h. Schauspiele, die durch den bloßen Glanz der Poesie das leisten, was in der Oper erst durch die Ausschmückungen der Maschinerie, der Musik und des Tanzes erreicht werden soll. Hier überläßt sich der Dichter ganz den gewagtesten Flügen seiner Phantasie, und seine Darstellung berührt kaum noch die Erde.

Sein Gemüth aber spricht sich am meisten in der Behandlung der religiösen Gegenstände aus. Die Liebe schildert er nur mit allgemeinen Zügen, er redet ihre dichterische Kunstsprache. Die Religion ist seine eigentliche Liebe, das Herz seines Herzens. Nur für sie erregt er die erschütterndsten bis in die innerste Seele dringenden Rührungen. Bei bloß weltlichen Begebenheiten scheint er dieß vielmehr nicht gewollt zu haben. Sie sind ihm, wie trübe sie auch an sich sein mögen, schon durch die religiöse Ansicht bis zur Klarheit aufgehellt. Dieser Glückselige hat sich aus der labyrinthischen Wildniß der Zweifel in die Burgfreiheit des Glaubens gerettet, von wo aus er die Stürme des Weltlaufs mit ungestörter Seelenruhe ansieht und schildert; ihm ist das menschliche Dasein kein düstres Räthsel mehr. Selbst seine Thränen, wie die im Sonnenglanz blitzenden Thautropfen an einer Blume, spiegeln den Himmel in sich ab. Seine Poesie, was auch scheinbar ihr Gegenstand sein möge, ist ein unermüdlicher Jubel-Hymnus auf die Herrlichkeiten der Schöpfung; darum feiert er mit immer neuem freudigem Erstaunen die Erzeugnisse der Natur und der menschlichen Kunst, als erblickte er sie eben zum ersten Male in noch unabgenutzter Festpracht. Es ist Adams erstes Erwachen, gepaart mit einer Beredsamkeit und Gewandtheit des Ausdrucks, mit einer Durchdringung der geheimsten Naturbeziehungen, wie nur hohe Geistesbildung und reife Beschaulichkeit sie verschaffen kann. Wenn er das Entfernteste, das Größte und Kleinste, Sterne und Blumen zusammenstellt, so ist der Sinn aller seiner Metaphern der gegenseitige Zug der erschaffnen Dinge zu einander wegen ihres gemeinschaftlichen Ursprungs, und diese entzückende Harmonie und Eintracht des Weltalls ist ihm wieder nur ein Widerschein der ewigen Alles umfassenden Liebe.

Calderon blühte noch, als man sich in andern Ländern Europas schon stark zu dem manierierten Geschmack in den Künsten und zu den prosaischen Ansichten in der Litteratur neigte, die im achtzehnten Jahrhundert so allgemein einrißen. Er ist folglich als der letzte Gipfel der romantischen Poesie zu betrachten. Es ist in seinen Werken alle Pracht derselben verschwendet, so wie man bei einem Feuerwerke die buntesten Farben, die glänzendsten Lichter und wunderlichen Figuren der feurigen Springbrunnen und Kreiße für eine letzte Explosion aufzusparen pflegt.

Etwa ein Menschenalter nach dem Calderon mag das spanische Theater noch in demselben Sinne bearbeitet worden sein. Doch ist alles was aus dieser Zeit angeführt wird, nur Nachklang des Vorhergehenden, es ist nichts Neues, noch wahrhaft Eigenthümliches zum Vorschein gekommen, das nach dem Calderon genannt zu werden verdiente. Späterhin läßt sich eine große Unfruchtbarkeit spüren. Es sind einzelne Versuche gemacht worden, regelmäßige Trauerspiele zu liefern, versteht sich, nach französischem Zuschnitt. Sogar das deklamatorische Drama des Diderot hat Nachahmer gefunden. Ich erinnere mich, ein spanisches Schauspiel gelesen zu haben, dessen Zweck war, die Abschaffung der Tortur zu empfehlen. Welche Aufheiterung von einem solchen Werke zu erwarten steht, läßt sich ermeßen. Diejenigen Spanier, welche dem alten National-Geschmack abtrünnig geworden sind, machen viel Wesens von den prosaischen und moralischen Dramen des Moratin; allein wir finden keinen Grund, in Spanien zu suchen was wir zu Hause eben so gut, oder richtiger gesprochen, eben so schlecht haben können. Die Mehrheit der Zuschauer hat sich von diesen fremden Einflüßen ziemlich frei erhalten; als vor einer Anzahl Jahre ein schöner

Geist unternommen hatte, ein mit Recht bewundertes Stück des Moreto, El parecido en la corte, nach den drei Einheiten umzuarbeiten, gerieth das Parterre zu Madrid darüber in einen solchen Aufruhr, daß die Schauspieler es auf keine andre Weise zu besänftigen wußten, als indem sie das Stück in seiner ächten Gestalt auf den nächsten Tag ankündigten.

Wenn sich in einem Lande äußere Umstände, z. B. der Einfluß der Geistlichkeit, Censur-Zwang, selbst die eifersüchtige Wachsamkeit des Volkes auf die Beibehaltung der alten Sitten, der freien Einführung dessen widersetzen was in benachbarten Ländern für einen Fortschritt in der Geistesbildung gilt, so geschieht es oft, daß die beßeren Köpfe nach den verbotnen Früchten ungebührlich lüstern werden, und etwas Verkehrtes erst dann recht zu bewundern anfangen, wenn es anderswo schon wieder aus der Mode gekommen ist. Gewisse Geisteskrankheiten sind so epidemisch in einem Zeitalter, daß eine Nation niemals vor einem Anfalle davon sicher ist, bis man sie ihr inokuliert hat. Indessen sind die Spanier, wie es scheint, in Absicht auf die leidige Aufklärung des letzten Geschlechts mit den Windpocken abgekommen, während die entstellenden Blattergruben in den Zügen andrer Nationen nicht zu verkennen sind. In ihrer etwas insularischen Existenz haben sie das achtzehnte Jahrhundert verschlafen, und wie konnte man im Grunde seine Zeit beßer anwenden? Sollte die spanische Poesie im alten Europa oder in der andern Hemisphäre wieder aufwachen, so würde sie allerdings einen Schritt vom Instinkt zum Bewußtsein zu thun haben. Was sie bis jetzt aus angeborner Neigung geliebt, müßten die Spanier mit klarer Erkenntniß verehren lernen, und, unbekümmert um die dazwischen aufgekommene Kritik, aus Grundsatz im Geist ihrer großen Dichter zu schaffen fortfahren.

---

## Sechsunddreißigste Vorlesung.

Anfänge des deutschen Theaters. Hans Sachs. Gryphius. Gottschedische Zeit. Schlechte Nachahmung der Franzosen. Lessing und Goethe. Uebersicht ihrer Werke.

In seiner gebildeten Gestalt ist das deutsche Theater weit jünger als irgend eins derer, wovon wir im Vorhergehenden gesprochen; wir dürfen uns also nicht wundern, daß der Vorrath unserer Litteratur an schätzbaren Original-Werken in diesem Fache auch weit geringer ist.

Seit nicht viel mehr als einem halben Jahrhundert, da nach der niedrigsten Ebbe des Geistes sich zuerst wieder beßere Bestrebungen hervorthaten, haben die Deutschen Riesenschritte gethan, und wenn die dramatische Kunst nicht mit gleichem Glücke, und ich setze hinzu, nicht mit gleichem Eifer angebaut worden, als andre Gattungen, so liegt es vielleicht mehr in manchen ungünstigen Umständen, als in dem Mangel an Talenten.

Die rohen Anfänge der Bühne sind in Deutschland eben so alt als in andern Ländern. (Die erste mir bekannte Erwähnung der sogenannten Mysterien oder geistlichen Vorstellungen in Deutschland findet sich im Eulenspiegel. Diesen

lustigen, aber etwas anstößigen Streich des weltberühmten Schalksnarren kann man nachlesen in der dreizehnten Historie: „Wie Eulenspiegel in der Ostermette ein Spiel machte, daß „sich der Pfaffe und seine Kellnerin mit den Bauern schlugen.“ Eulenspiegel soll gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gelebt haben, die Aufzeichnung des Buches kann man jedoch wohl nicht über den Anfang des fünfzehnten hinaussetzen.) Das älteste Drama, das man noch schriftlich hat, ist von einem Nürnberger Hans Rosenpluet aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Ihm folgten zwei fruchtbare Dichter, beide aus der freien Reichsstadt Nürnberg gebürtig, Hans Sachs und Ayrer. Unter den Werken des Hans Sachs finden sich eine große Menge Tragödien, Komödien, geistliche und weltliche Historien, bei denen immer der Herold den Prolog und Epilog spricht, ferner kurzweilige Fastnachtspiele. Alles dieses wurde, wie es scheint, nicht von Schauspielern, sondern von ehrsamen Bürgern, ohne alle theatralische Vorrichtung, zu einer erlaubten Gemüths-Ergötzung aufgeführt. Die Fastnachtspiele sind etwas derb, aber, so wie überhaupt die Schwänke, nicht selten sehr lustig; sie gehen oft in die tollsten Possen über, und mit der Begeisterung der Lustigkeit über die Gränzen der wirklichen Welt hinaus. Die Darstellung in allen diesen Schauspielen ist ehrlich nnd macht nicht viel Umschweife: die Personen, von Gott dem Vater an, sagen gleich gerade heraus, wie es ihnen um's Herz ist, und weswegen sie hereinkommen: sie gleichen den Figuren auf alten Bildern, denen beschriebene Zettel aus dem Munde gehn, ohne daß die Geberden den Sinn der Worte ausdrücken. Die Form nähert sich am meisten dem, was man anderswo Moralitäten nannte; es kommen häufig allegorische Personen vor. Die Umrisse der noch unmündigen

dramatischen Kunst sind schwach angegeben, aber doch nicht verzeichnet, und wenn man nur auf diesem Wege fortgeschritten wäre, so hätte sich etwas Eigenthümliches und Beßeres entwickeln müßen, als im siebzehnten Jahrhundert geschah.

In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts kam die Poesie aus dem bürgerlichen Kreiße, auf den sie sich lange beschränkt hatte, wieder in die Hände der Gelehrten. Opitz, der als der Stifter ihrer neueren Form angesehen werden kann, hat einige Trauerspiele aus den Alten in Versen übersetzt, und Schäfer-Opern nach dem Italiänischen gedichtet; ich weiß nicht, ob irgend etwas für die Bühne. Auf ihn folgt Andreas Gryphius, unser erster namhafter dramatischer Schriftsteller. Er besaß einen gewissen Umfang litterarischer Kenntniß in seinem Fach, wie einige nachgeahmte und übersetzte Sachen beweisen: ein Stück aus dem Französischen, eins aus dem Italiänischen, ein Trauerspiel aus dem Niederländischen des Vondel, endlich eine Posse, Peter Squenz, eine Erweiterung des burlesken Trauerspiels Pyramus und Thisbe im Sommernachts-Traum von Shakspeare. Dieser war damals im Auslande sehr unbekannt; der gelehrte Morhof, der in der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts schrieb, gesteht, er habe Shakspeares Werke niemals gesehen, wiewohl er Ben Jonson recht gut kennt. Noch gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts hat ein damals geschätzter und nicht verdienstloser Schriftsteller in einem eignen Aufsatze eine Vergleichung zwischen Shakspeare und Andreas Gryphius angestellt. Wir können hiebei kaum ernsthaft bleiben; die ganze Aehnlichkeit möchte darin bestehen, daß Gryphius gern Geister der Abgeschiednen auftreten läßt. Er scheint vielmehr den Niederländer Vondel hauptsächlich vor Augen gehabt zu haben, der unter seinen Landsleuten noch hochberühmt nur

‚der große Vondel' heißt, während jener der Vergeßenheit überantwortet wurde. Das Silbenmaß in Gryphius Schauspielen ist leider schon der Alexandriner, jedoch die Form noch nicht so enge wie die nachherige französische; der Schauplatz wechselt zuweilen, und die musikalischen, zum Theil allegorischen Zwischenakte, Reihen genannt, haben einige Aehnlichkeit mit den englischen Masquen. Sonst ist wenig Theater-Einsicht darin, und ich weiß nicht, ob diese Stücke wirklich auf die Bühne gebracht worden sind. Die Trauerspiele von Lohenstein, der nach dem Maßstabe alles Uebrigen den Marino in unsrer damaligen Litteratur vorstellen soll, gleichen im Zuschnitt denen des Gryphius, sind aber, ihre übrigen Fehler ungerechnet, von einer so endlosen Länge, daß schon deswegen ihre Aufführung sich gar nicht denken läßt.

Der Zustand des Theaters in Deutschland zu Ende des siebzehnten und im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, wofern es überhaupt eine andre Schaubühne gab, als Puppenspiele und herumziehende Possenreißer, war unstreitig eben so kläglich, als in allen andern Fächern. Man hat einen Maßstab dafür, wenn man bedenkt, daß Gottsched für den Wiederhersteller unserer Litteratur gelten konnte, Gottsched, dessen Schriften einem wäßerichten Tranke gleichen, von der Art, wie man ihn ehedem genesenden Kranken zu empfehlen pflegte, in der Meinung sie würden nichts Stärkeres vertragen können, wodurch aber ihr Magen nur noch mehr geschwächt ward. Auch mit dem Theater befaßte sich Gottsched vielfältig; in Verbindung mit einer gewissen Frau Neuber, die einer Schauspieler-Gesellschaft in Leipzig vorstand, schaffte er den Hanswurst ab, und sie beerdigten ihn feierlich mit großem Triumph. Gern will ich glauben, daß die Rollen des Hanswurst, die man jetzt nur noch aus den

Puppenspielen beurtheilen kann, nicht immer gleich geistreich aus dem Stegreife mögen ausgefüllt worden, daß zuweilen Plattheiten mögen mit untergelaufen sein; allein ohne Zweifel hatte Hanswurst auch so noch mehr Verstand in seinem kleinen Finger, als Gottsched in seinem ganzen Leibe. Hanswurst, als allegorische Person, ist unsterblich, und wenn man ihn noch so sicher begraben zu haben glaubt, so kommt er unversehens in irgend einer gravitätischen Amtskleidung wieder zum Vorschein.

Gottsched und seine Schule überschwemmten nun das deutsche Theater, welches forthin regelmäßig sein sollte, mit matten und weitschweifigen Uebersetzungen aus dem Französischen. Einige beßere Köpfe fiengen an für die Bühne zu arbeiten, aber statt wirklicher Original-Werke lieferten sie nur leidige Nachahmungen, und das Ansehen des französischen Geschmacks war so groß, daß das Manierierteste eben so wohl ergriffen wurde, als das Beßere. So dichtete z. B. noch Gellert Schäferspiele nach sehr schlechten französischen Mustern, worin rosenroth und apfelgrün bebänderte Schäfer und Schäferinnen sich allerlei fade und alberne Artigkeiten sagen.

Außer den französischen Lustspielen wurden die aus dem Dänischen übersetzten des Holberg mit großem Beifalle aufgeführt. Dieser Schriftsteller hat allerdings viel Verdienst. Seine Sittenschilderungen sind von großer örtlicher Wahrheit, seine Darstellungen der Verkehrtheit, Narrheit und Dummheit außerordentlich gründlich, an der Kraft der komischen Motive und Situationen fehlt es ihm nicht, nur von Seiten der Intrigue besitzt er wenig Erfindung. Die Ausführung geht allzu sehr in die Breite. Von der Feinheit seiner Scherze in ihrer Sprache rühmen die Dänen viel; unserm heutigen Geschmack ist die Gemeinheit seines Tones

anstößig, die in der niedrigen Sphäre, worin er sich bewegt, und wo unaufhörlich Ungewitter von Stockschlägen ausbrechen, natürlich sein mag. Man hat ihn neuerdings wieder aufzuführen versucht, meistens nicht mit sonderlichem Glück. Da sein Hauptverdienst in der freilich caricaturmäßigen Charakteristik besteht, so bedarf er guter komischer Schauspieler, um gehörig zur Erscheinung zu kommen.

Einige damalige Lustspiele in einheimischen Sitten von Gellert und Elias Schlegel sind nicht ohne Verdienst, nur haben sie den Fehler, daß in die Schilderungen der Narrheit und Dummheit die Langeweile mit hineingetragen ist, welche sie in der alltäglichen Wirklichkeit begleitet.

In einigen Trauerspielen nach französischen Vorbildern versuchten sich zuerst mit einigem Glück Elias Schlegel, dann Cronegk und Weiße. Ich weiß nicht, ob uns ihre Arbeiten in vortreffliche französische Verse übertragen, eben so frostig vorkommen würden, als im Deutschen. Es ist uns unleidlich, ellenlange Verse zu lesen, in denen sich die Schreibart fast gar nicht über eine wäßerichte Prosa erhebt; der wahrhaft dichterische Ausdruck ist seitdem erst im Deutschen erschaffen worden. Der Alexandriner, der in keiner Sprache ein gutes Silbenmaß sein kann, ist in der unsrigen doppelt steif und schwerfällig. Gotter hat, lange nachdem unsre Poesie wieder angefangen hatte, einen höheren Schwung zu nehmen, in Uebertragung französischer Trauerspiele den letzten Versuch gemacht, den Alexandriner zum tragischen Gebrauch zu adeln, und, wie mich deucht, durch sein Beispiel bewiesen, daß wir dieß ein für allemal aufgeben müßen. Um den Stelzengang der falschen tragischen Emphase zu parodieren, ist er hingegen vortrefflich; auch im Lustspiel, besonders in kleinen Nachspielen dürfte sein Gebrauch sehr zu empfehlen

sein. Jene früheren Trauerspiele nach französischem Zuschnitt, welche doch damals ungemeinen Beifall fanden, zeigen, welch geringes Gedeihen der Kunst auf dem Wege der knechtischen Nachahmung zu hoffen steht. Eine an sich schon enge Form hat doch da noch einige Bedeutung, wo sie sich unter dem Einfluße nationaler Sinnesart festgesetzt hat; auswärts auf Glauben angenommen, wird sie ganz und gar zum spanischen Mantel.

Also schlechte Uebersetzungen französischer Lust- und Trauerspiele, außerdem etwa Holberg und späterhin Goldoni, abwechselnd mit wenigen deutschen Nachahmungen von schwachem Gehalt und ohne eigenthümlichen Geist, dieß war das ganze Repertorium unsrer Bühne, als endlich nach einander Lessing, Goethe und Schiller auftraten, und das deutsche Theater aus seiner langen Mittelmäßigkeit retteten.

Lessing hat zwar durch seine früheren dramatischen Arbeiten der Zeit ebenfalls den schuldigen Tribut abgetragen. Seine jugendlichen Lustspiele sind ziemlich unbedeutend; sie verkündigen noch nicht den ausgezeichneten Kopf, der in so vielen Fächern Epoche machen sollte. Er hat verschiedne Trauerspiele nach den französischen Regeln entworfen, auch einzelne Scenen in Alexandrinern ausgeführt, aber keines zu Stande gebracht: es scheint, er hatte keine Leichtigkeit für eine so gebundne Versification. Noch seine Miß Sara Sampson ist weinerliches schleppendes bürgerliches Trauerspiel, wobei er unverkennbar besonders den Kaufmann von London als Muster vor Augen gehabt hat, Im Jahre 1767 gab ihm seine Verbindung mit einer Schauspieler-Gesellschaft in Hamburg und eine dramaturgische Wochenschrift, die er unternahm, nähere Veranlaßung, sich auf Kritik des Theaters einzulaßen. Er übte sie witzig und scharfsinnig aus, seine dreisten und in

Beziehung auf die damals allgemein geltende Meinung gewagten Angriffe waren besonders siegreich gegen die uns nur aufgedrungne Herrschaft des französischen Geschmacks im tragischen Fach. Er brachte es dahin, daß bald nach Bekanntmachung der Dramaturgie die Uebersetzungen französischer Trauerspiele und die deutschen in gleichem Zuschnitt von der Bühne verschwanden. Er sprach zuerst mit Nachdruck von Shakspeare, und bereitete dessen Erscheinung vor. Allein sein Glaube an den Aristoteles neben dem Einfluße, den Diderots Schriften auf ihn gehabt, brachte eine seltsame Mischung in seiner Theorie der dramatischen Kunst hervor. Er verkannte die Rechte der poetischen Nachahmung, und wollte im Dialog wie in allem eine bare Kopie der Natur, als ob diese in der schönen Kunst überhaupt zuläßig oder auch nur möglich wäre. Gegen den Alexandriner hatte er Recht, aber er wollte alle Versification abgestellt wißen; es gelang ihm nur allzu gut damit, und er ist Schuld daran, daß unsre Schauspieler in der Erlernung und im Vortrage der Verse so unglaublich zurückgekommen sind, und sich noch immer nicht wieder daran gewöhnen können. Er ist dadurch mittelbar auch Schuld an den platten Natürlichkeiten unsrer dramatischen Schriftsteller, welche der allgemeine Gebrauch der Versification etwas mehr würde im Zaum gehalten haben.

Lessing war nach seinem eignen Geständnisse kein Dichter und hat in seinem reiferen Alter nur wenig dramatische Arbeiten mühsam hervorgebracht. Minna von Barnhelm ist ein wahres Lustspiel der feineren Art, in der Form hält es die Mitte zwischen der französischen und englischen Weise, der Geist der Erfindung aber und der geschilderte gesellige Ton ist eigenthümlich deutsch. Alles ist sogar örtlich bestimmt, und die Anspielungen auf merkwürdige Zeitumstände

nach dem siebenjährigen Kriege trugen nicht wenig zu dem außerordentlichen Glücke bei, welches dieß Schauspiel damals machte. Der ernsthafte Theil ist nicht frei von witzelnder Ziererei im Ausdruck des Gefühls, und das Verhältniß der beiden Liebenden ist bis zur Peinlichkeit auf die Spitze gestellt. Die komischen Nebenfiguren aber sind mit drolliger Laune gezeichnet, und haben ein ächtdeutsches Gepräge.

Noch mehr Bewunderung als Minna von Barnhelm erwarb Emilia Galotti, ich weiß nicht ob mit vollkommnem Rechte. Das letztgenannte Werk ist vielleicht mit noch mehr Ueberlegung entworfen und mit noch mehr Fleiß ausgeführt als jenes; aber Minna von Barnhelm entspricht weit mehr dem ächten Begriffe des Lustspiels, als Emilia Galotti dem des Trauerspiels. Lessings Theorie der dramatischen Kunst hatte begreiflicher Weise einen weniger nachtheiligen Einfluß auf eine halb prosaische Gattung, als auf eine, die unvermeidlich unter sich selbst herabsinkt, wenn sie nicht den höchsten Schwung nimmt. Er hatte die Welt zu gut kennen gelernt, um wieder in den schleppenden und weinerlichen Predigerton zu verfallen, der in Miß Sara Sampson herrscht. Auf der andern Seite bewahrte ihn sein gesunder Sinn bei aller Bewunderung für Diderot vor dessen deklamatorischer Emphase, die ihren vornehmsten Nachdruck von Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen entlehnt. Aber da er alle poetische Erhöhung des Dialogs entschieden verwarf, so konnte er diesen Manieren nicht entgehen, ohne in eine andre zu verfallen. Er übertrug die kalte und lauschende Beobachtung des Komikers in das tragische Gebiet; die Leidenschaften sind in der Emilia Galotti mehr scharfsinnig und witzig charakterisiert, als beredt ausgedrückt. In dem Glauben, das Schauspiel wirke am stärksten, wenn es täuschende Kopien

des Bekannten und nahe Liegenden darbietet, verkleidete Lessing eine alte, berühmte, unauslöschlich in die Weltgeschichte eingezeichnete That rauher Römertugend, die Ermordung der Virginia durch ihren Vater, unter erdichteten Namen in neu-europäische Verhältnisse und heutige Sitten. Aus der Virginia wurde eine Gräfin Galotti, aus dem Virginius Graf Odoardo, aus dem Appius Claudius ein italiänischer Prinz, aus dem unverschämten Diener seiner Lüste ein Kammerherr, u. s. w. Es ist nicht eigentlich ein bürgerliches Trauerspiel, sondern ein Hoftrauerspiel im Conversationstone, zu welchem für einige Rollen der Staatsdegen und Hut unter dem Arme eben so wesentlich gehört, als zu vielen französischen Lustspielen. Lessing hat die unentfliehbaren tyrannischen Gewaltstreiche der Decemvirn in den ruhmlosen Bezirk des Fürstenthums Massa-Carrara verpflanzen wollen; aber wie man sich mit wenigen Schritten aus einem so kleinen Gebiet fortmacht, so entschlüpft man auch mit einiger Ueberlegung gar leicht den mühsam angelegten Voraussetzungen des Dichters, worauf die ganze Nothwendigkeit der Katastrophe beruht. Die sichtbare Sorgfalt, Alles zu motivieren, fordert zu näherer Prüfung auf, wobei man durch keinen Zauber der Einbildungskraft gestört wird; und dieser Prüfung kann der innere Unzusammenhang in dem mit so ungemeinem Verstande herausgerechneten Drama nicht entgehen.

Es ist sonderbar, daß unter allen dramatischen Werken Lessings das letzte, Nathan der Weise, welches er bloß schrieb, wie er sagt, um den Theologen einen Possen spielen, als sein Eifer sich mit der Aufnahme des deutschen Theaters zu beschäftigen schon ziemlich erkaltet war, den ächten Kunstregeln am meisten gemäß ist. Eine merkwürdige Erzählung des Boccaz ist mit wunderbaren, jedoch nach den Zeitum-

ständen nicht unwahrscheinlichen Erfindungen eingefaßt; die erdichteten Personen sind um einen berühmten historischen Charakter her gruppiert, um den großen Saladin, der ganz der Geschichte gemäß gehalten ist; die Kreuzzüge im Hintergrunde, der Schauplatz zu Jerusalem, das Zusammentreffen verschiedner Nationen und Religions-Verwandten auf diesem morgenländischen Boden, das alles giebt dem Ganzen einen romantischen Anstrich, womit die jenem Zeitalter fremden Gedanken, die der Dichter seinem philosophischen Zwecke zu lieb sich erlaubt hat einzustreuen, einen zwar etwas gewagten, aber anziehenden Gegensatz bilden. Die Form ist freier und umfaßender als in den übrigen Stücken Lessings, sie ist beinahe die eines shakspeareschen Schauspiels. Er ist hier zum Gebrauch der vorhin verworfnen Versification zurückgekehrt; zwar nicht der Alexandriner, deren Abschaffung im ernsten Drama wir ihm auf alle Weise zu danken haben, sondern der reimlosen Jamben. Sie sind im Nathan oft hart und nachläßig gearbeitet, aber wahrhaft dialogisch, und ihr vortheilhafter Einfluß ist leicht zu spüren, wenn man den Ton des Stücks mit der Prosa seiner vorhergehenden vergleicht. Hätte die Entwickelung der Wahrheiten, welche Lessingen besonders am Herzen lagen, nicht zu viel Ruhe erfordert, wäre eine etwas raschere Bewegung in der Handlung, so wäre das Stück auch recht sehr dazu eingerichtet, auf der Bühne zu gefallen. Daß Lessing, wiewohl ein so selbständiger Geist, dennoch seine früheren dramatischen Grundsätze gewissermaßen von der allgemeinen Neigung des Zeitalters überkommen hatte, schließe ich daraus, daß er mit seinem Nathan weit weniger Nachfolge fand, als mit der Emilia Galotti. Unter den auffallenden Nachahmungen des Stils der letzten will ich nur Julius von Tarent erwähnen.

Als einen Schüler Lessings muß man Engel ansehen. Seine kleinen Nachspiele in lessingischer Manier sind ganz unbedeutend, aber seine Mimik zeigt, wohin die Theorie seines Meisters führt. Dieses Buch enthält manches Brauchbare über die ersten Elemente der Geberdensprache; der Hauptirrthum des Verfaßers war, daß er es für eine vollständige Mimik hielt, wiewohl er darin durchaus nur vom Ausdrucke der Leidenschaften handelt, und keine Silbe über Charakter-Darstellung sagt. Ferner räumt er dem Begriffe des Tragischen und Komischen in seiner Schauspielkunst nirgends eine Stelle ein, und daß er das Idealische jeder Art verwirft, nur bare Kopie der Natur verlangt, das versteht sich von selbst. (Unter anderm äußert Engel, weil die Sprache des Euripides, des spätesten und nach seiner Meinung des vollkommensten griechischen Tragikers, weniger Schwung und Erhebung habe, als die seiner Vorgänger, so sei zu vermuthen, die Griechen, wenn sie die Tragödie ferner vervollkommt hätten, würden noch einen Schritt weiter gegangen sein und den Versen gänzlich den Abschied gegeben haben. So durchaus verkannte Engel den Geist der griechischen Kunst! Die allerdings im Euripides zu spürende Annäherung an den Ton des gewöhnlichen Lebens verkündigt eben den Verfall und bevorstehenden Untergang der Tragödie; aber selbst im Lustspiel haben sich die Griechen nie zum Gebrauch der Prosa entschließen mögen.)

Je mehr ich mich der neuesten Zeit nähere, desto mehr sei es mir erlaubt, meine Bemerkungen auf das Allgemeine zu richten, und mich nicht auf die Beurtheilung von Werken noch lebender Schriftsteller einzulaßen, mit denen ich zum Theil in Verhältnissen der Freundschaft oder Gegnerschaft gestanden habe. Doch darf ich wohl von der dramatischen

Laufbahn Goethes und Schillers, zweier Männer, auf welche unsre Nation stolz ist, und im vertrauten Umgange mit denen ich oft meine Gedanken über die Kunst berichtigt habe, mit der Offenheit reden, welche ihres großen uneigennützigen Strebens würdig ist. Die Verirrungen, welche sie, anfänglich noch in Mißverständnissen begriffen, veranlaßt haben, während sie immer reinerer Klarheit entgegen giengen, sind zum Theil schon in Vergeßenheit versunken oder werden es bald sein; ihre Werke werden dauern: wir haben darin wenigstens die Grundlage einer zugleich eigenthümlich deutschen und ächt künstlerischen dramatischen Schule.

Kaum hatte Goethe im Werther gleichsam eine Erklärung der Rechte des Gefühls gegen den Zwang der gesellschaftlichen Verhältnisse aufgestellt, so protestierte er im Götz von Berlichingen durch die That gegen allen willkürlichen Regelnzwang, wodurch die dramatische Poesie eingeengt worden war. Man sieht in diesem Schauspiele nicht Nachahmung Shakspeares, sondern die durch einen genialischen Schöpfer in einem verwandten Geiste angeregte Begeisterung. Im Dialog setzte er Lessings Grundsätze der Natürlichkeit nur mit größerer Kühnheit durch, denn außer dem Versbau und allem erhöhenden Schmuck, verwarf er auch die Gesetze der schriftlich aufgefaßten Sprache in einem Grade, wie es vor ihm noch Niemand gewagt hatte. Er wollte durchaus keine dichterische Umschreibung, die Darstellung sollte die Sache selbst sein, und so ließ er täuschend genug, wenigstens für diejenigen, welche die geschichtlichen Denkmäler nicht kennen, worin unsre Altvordern selbst reden, den Ton eines entfernten Zeitalters hören. Die altdeutsche Treuherzigkeit hat er auf das rührendste ausgedrückt, die mit wenigen Strichen angedeuteten Situationen wirken unwiderstehlich, das

Ganze hat einen großen historischen Sinn, es stellt nämlich den Kampf einer abscheidenden und einer beginnenden Zeit vor, des Jahrhunderts der rauhen, aber kräftigen Unabhängigkeit, und des folgenden der politischen Zahmheit. Die Vorstellung auf der Bühne berücksichtigte der Dichter dabei gar nicht, schien ihrer Unzulänglichkeit vielmehr in jugendlichem Uebermuthe zu trotzen.

Ueberhaupt war es Göthen vor Allem darum zu thun, seinen Genius in seinen Werken auszusprechen, und neue poetische Lebensregung in die Zeit zu bringen; die Form galt ihm dabei gleich, wiewohl er meistens die dramatische vorzog. Zugleich war er indessen ein warmer Freund des Thaters, und arbeitete zuweilen nach dessen durch Gewohnheit und Zeitgeschmack bestimmten Forderungen, wenn er z. B. im Clavigo ein bürgerliches Trauerspiel in Lessings Manier lieferte. Dieses Stück hat überdieß noch den Mangel, daß der fünfte Aufzug nicht zu den übrigen paßt. In diesen hatte sich Goethe ziemlich genau an Beaumarchais Erzählung gehalten, die Katastrophe hat er hinzugedichtet, und wenn wir bemerken, daß sie gar sehr an die Beerdigung Ophelias und an das Zusammentreffen des Hamlet und Laertes an ihrem Grabe erinnert, so ist damit auch schon gesagt, wie sehr sie gegen den Ton und das Kolorit der übrigen absticht. In der Stella machte es Goethe mit der Geschichte des Grafen von Gleichen ungefähr so, wie es Lessing mit der Geschichte der Virginia gemacht hatte, aber es gerieth damit noch übler: jener Zug aus den Zeiten der Kreuzzüge ist rührend, treuherzig, sogar erbaulich; Stella kann nur der Empfindsamkeit verwöhnter Herzen schmeicheln.

Späterhin suchte er eine Ausgleichung zwischen seinen Kunstabsichten, und den üblichen dramatischen Formen, auch

den untergeordneten, zu finden, die er fast sämmtlich mit einzelnen Versuchen durchgegangen hat. In seiner Iphigenia drückte er den Geist der antiken Tragödie aus, wie er ihn besonders von Seiten der Ruhe, Klarheit und Idealität gefaßt hatte. Mit eben solcher Einfachheit, Gediegenheit und edlen Zierlichkeit dichtete er den Tasso, in welchem er eine historische Anekdote auf die allgemeine Bedeutung des Gegensatzes zwischen dem Hof- und Dichter-Leben wandte. Sein Egmont ist wieder ein romantisch historisches Schauspiel, dessen Stil zwischen seiner älteren Weise im Götz und Shakspeares Form in der Mitte schwebt. Erwin und Elmire und Claudine von Villa bella sind, möchte ich sagen, idealische Operetten, so leicht und luftig hingehaucht, daß sie durch musikalische Begleitung und Aufführung nur Gefahr laufen, schwerfällig und prosaisch zu werden; der edle und gehaltne Stil des Tasso im Dialog wechselt darin mit den zartesten Liederstimmen. Jery und Bätely ist ein reizendes Naturgemälde in schweizerischen Sitten, im Geist und der Form der besten französischen Operetten, Scherz, List und Rache dagegen eine wahre opera buffa voll italiänischer Lazzi. Die Mitschuldigen sind in bürgerlichen Sitten ein gereimtes Lustspiel nach den französischen Regeln. So weit trieb Goethe die Herablaßung, daß er eine Fortsetzung zu einem Nachspiele von Florian lieferte; so weit die Unparteilichkeit des Geschmacks, daß er einige Trauerspiele von Voltaire für die deutsche Bühne übersetzte. Goethes Worte und Rhythmen haben immer einen goldnen Klang, aber als Uebersetzungen können wir diese Arbeiten nicht für ganz gelungen halten; und man müßte es bedauern, wenn etwas gelungen wäre, das gar nicht hätte unternommen werden sollen. Man braucht nicht etwa Lessings Dramaturgie herbeizurufen, um diese auf

deutschem Boden unersprießlichen Erscheinungen zu bannen; Goethes eigne meisterliche Parodie des französischen Trauerspiels in einigen Scenen der Esther wird dieß weit ergötzlicher verrichten.

Der Triumph der Empfindsamkeit, eine höchst geniale Verspottung der eignen Nachahmer Goethes, neigt sich zur komischen Willkür und phantastischen Symbolik des Aristophanes; aber es ist ein züchtiger Aristophanes in feiner Gesellschaft und am Hofe. Weit früher hatte sich Goethe in einigen Schwänken und Fastnachtsspielen ganz die Manier unsers wackern Hans Sachs zu eigen gemacht.

Denselben freien und kräftigen Dichtergeist erkennt man unter allen diesen Verwandlungen wieder; worauf sich die homerischen Zeilen vom Proteus anwenden laßen:

Erstlich ward er ein Leu mit fürchterlich rollender Mähne,
Floß dann als Waßer dahin, und rauscht' als Baum in den Wolken.

Der jugendlichen Epoche gehört sein früh entworfner, aber erst spät erschienener Faust an, der auch in seiner neuesten Gestalt immer noch ein Bruchstück ist, und in dessen Natur es vielleicht lag, immer ein Bruchstück bleiben zu müßen. Es ist schwer zu sagen, ob man mehr zu der Höhe hinanstaunt, die der Dichter oft darin erschwingt, oder mehr an den Tiefen schwindelt, die sich vor unsern Blicken aufthun. Aber hier ist nicht der Ort, dieses labyrinthische und gränzenlose Werk, Goethes eigenthümlichste Schöpfung, überhaupt zu würdigen; wir haben es nur in dramatischer Hinsicht zu betrachten. Die wunderbare Volkssage vom Faust ist ein sehr theatralischer Stoff, und das Marionettenspiel, woraus Goethe nach Lessing *) den ersten Gedanken zu einem

*) Lessing hat die einzige Scene seines Entwurfs, die er mittheilt, nämlich wie Faust die bösen Geister citiert, um den schnellsten

Schauspiel hergenommen, entspricht dieser Erwartung selbst noch in den verstümmelten Auftritten und dürftigen Worten, womit es von unwißenden Puppenspielern vorgetragen wird. Goethes Darstellung, die sich in einigen Punkten genau an die Ueberlieferung hält, in andern aber sie gänzlich verläßt, geht nach allen Richtungen absichtlich über die Dimensionen der Schaubühne hinaus. Viele Scenen sind stehende Schilderungen von Fausts innern Zuständen und Stimmungen, Entwickelungen seiner Gedanken über die Unzulänglichkeit des menschlichen Wißens und über das unbefriedigende Looß der Menschheit in langen Monologen oder Gesprächen; andre Auftritte, wiewohl an sich äußerst geistreich und bedeutsam, haben den Schein der Zufälligkeit für den Gang der Handlung; viele sehr theatralisch gedachte sind nur flüchtig skizziert: es sind rhapsodische Bruchstücke ohne Anfang und Schluß, worin uns der Dichter einen überraschenden Anblick gönnt, und dann plötzlich wieder den Vorhang fallen läßt, da in einem dramatischen Gedicht, welches auf der Bühne mit sich fortreißen soll, die einzelnen Theile nach dem Bilde des Ganzen gegliedert sein müßen, so daß man sagen kann, jede Scene habe ihre Exposition, ihre Verwickelung und Auflösung. Einige Scenen, voll von der höchsten dramatischen Kraft und von zerreißendem Pathos, z. B. die Ermordung Valentins, und Gretchen und Faust im Kerker, beweisen, daß dem Dichter die populare Wirkung auch zu Gebote stand, und daß er sie nur umfaßenderen Absichten aufgeopfert hat.

---

zu seinem Dienst zu wählen, geradezu aus dem alten Stück entlehnt, welches den schönen Titel führt: Infelix prudentia oder Doctor Johannes Faustus. Schon Marlow hatte in England einen Faust gedichtet, der aber leider in Dodsleys Sammlung nicht wieder abgedruckt ist.

Er fordert oft die Einbildungskraft der Leser auf, ja er nöthigt sie, seinen fliehenden Gruppen zum Hintergrunde unermeßliche bewegliche Gemälde zu geben, die keine theatralische Kunst vor die Augen zu bringen vermag. Um Goethes Faust aufzuführen, müßte man Fausts Zauberstab und Beschwörungsformeln besitzen. Bei solcher Unfähigkeit zur äußern Darstellung ist dennoch aus dem seltsamen Werke erstaunlich viel für die dramatische Kunst, sowohl in der Anlage als Ausführung, zu lernen. In einem vermuthlich spät hinzugedichteten Prologe erklärt der Dichter, warum er, seinem Genius treu, sich nicht den Forderungen eines gemischten Haufens von Zuschauern fügen könne, und schreibt gewissermaßen dem Theater einen Scheidebrief.

Man muß wohl eingestehn, daß Goethe zwar unendlich viel dramatisches, aber nicht eben so viel theatralisches Talent besitzt. Ihm ist es weit mehr um die zarte Entfaltung als um rasche äußre Bewegung zu thun; selbst die milde Grazie seines harmonischen Geistes hielt ihn davon ab, die starke demagogische Wirkung zu suchen. Iphigenia auf Tauris ist zwar dem griechischen Geiste verwandter, als vielleicht irgend ein vor ihr gedichtetes Werk der Neueren, aber es ist nicht sowohl eine antike Tragödie, als Widerschein derselben, Nachgesang: die gewaltsamen Katastrophen jener stehen hier nur in der Ferne als Erinnerung, und Alles löst sich leise im Innern der Gemüther auf. Das stärkste erschütternde Pathos findet sich im Egmont, aber der Schluß dieses Trauerspiels ist ebenfalls ganz aus der äußern Welt in das Gebiet einer idealen Seelenmusik entrückt.

Daß Goethe bei dieser Richtung seiner dichterischen Laufbahn auf den reinsten Ausdruck seiner Begeisterung ohne irgend eine andre Rücksicht, und von Seiten der Kunst auf

Universalität der Studien, nicht den entscheidenden Einfluß auf die Gestalt unsers Theaters gehabt, den er hätte haben können, wenn er sich ihm wirklich ausschließend und unmittelbar widmen gewollt hätte, ist leicht zu begreifen.

Mittlerweile, kurz nach Goethes erster Erscheinung, hatte man gewagt, Shakspeare auf unsrer Bühne auftreten zu laßen. Die Wirkung war außerordentlich groß. Noch lebende Schauspieler erwarben die ersten Kränze des Ruhmes in diesen Darstellungen ganz neuer Art, und Schröder erreichte in einigen der berühmtesten tragischen und komischen Rollen Shakspeares vielleicht dieselbe Vollkommenheit, für welche Garrick vergöttert worden war. Das Ganze der Stücke kam indessen sehr unvollkommen zur Erscheinung: in schleppenden prosaischen Uebersetzungen, oft im bloßen Auszuge, mit entstellenden Veränderungen. Shakspeares einzelne Charaktere und Situationen hatte man bis auf einen gewissen Grad begriffen, aber noch nicht den Sinn seiner Composition.

## Siebenunddreißigste Vorlesung.

(Fortsetzung.) Schiller. Uebersicht seiner Werke. Schilderung des Einflußes von Goethe und Schiller. Ritter-Schauspiele, rührende Dramen und Familien-Gemälde. Aussichten für die Zukunft.

Unter diesen Umständen trat Schiller auf, mit allen Anlagen ausgerüstet, um zugleich auf die edleren Geister und auf die Menge stark zu wirken. Er dichtete seine frühesten Werke noch sehr jung, unbekannt mit der Welt, die er zu schildern unternahm, und wiewohl ein selbständiger und bis zur Verwegenheit kühner Genius, dennoch von den eben erwähnten Vorbildern Lessings, Goethes in seinen früheren Arbeiten, und Shakspeares, wie er ihn ohne Kenntniß des Originals verstehen konnte, mannichfaltig beherrscht.

So entstanden seine Jugendwerke Die Räuber, Cabale und Liebe, und Fiesco. Das erste, wild und gräßlich wie es war, wirkte gewaltig, bis zu gänzlicher Verdrehung jugendlich schwärmender Köpfe. Die verfehlte Nachahmung Shakspeares ist nicht zu verkennen: Franz Moor ist ein prosaischer Richard der Dritte, durch keine der Eigenschaften geadelt, welche bei diesem den Abscheu mit Bewunderung mischen. Cabale und Liebe kann schwerlich durch den über-

spannten Ton der Empfindsamkeit rühren, wohl aber durch peinliche Eindrücke foltern. Fiesco ist im Entwurf das verkehrteste, in der Wirkung das schwächste.

Ein so edler Geist konnte nicht lange in solchen Ausschweifungen beharren, wiewohl er dabei eines Beifalls genoß, der die Fortdauer der Verblendung verzeihlich gemacht haben würde. Er hatte die Gefahren der Rohheit und eines unbändigen Trotzes gegen alle mäßigende Zucht an sich selbst erprobt, und warf sich daher mit unglaublichen Anstrengungen und einer Art von Leidenschaft in die Bildung. Das Werk, welches diese neue Epoche bezeichnet, ist Don Carlos. Theilweise sehr tief in der Charakterzeichnung, kann es doch die alte sich brüstende Unnatur noch nicht ganz verläugnen, die nur in gewähltere Formen gekleidet ist. Die Situationen haben viel pathetische Kraft, die Anlage ist bis zur epigrammatischen Spitzfindigkeit verwickelt, aber seine theuer-errungnen Gedanken über die menschliche Natur und die gesellschaftliche Verfaßung waren dem Dichter so werth, daß er sie ausführlich darlegte, statt sie durch den Gang der Handlung auszudrücken, und daß er seine Personen mehr oder weniger über sich selbst und die andern philosophieren ließ, wodurch der Umfang ganz über die dem Theater vorgeschriebnen Gränzen anschwoll.

Historische und philosophische Studien schienen hierauf den Dichter eine Zeit lang der theatralischen Laufbahn zu entführen, zum Vortheil für seine Kunst, zu der er mit reifem und vielseitig bereichertem, und endlich über seine Zwecke und Mittel wahrhaft aufgeklärtem Geiste zurückkehrte. Er wandte sich nun ganz zum historischen Trauerspiel, und suchte mit Entäußerung seiner Persönlichkeit bis zu wahrhaft objectiven Darstellungen durchzudringen. Im Wallenstein hatte

er so gewißenhaft nach historischer Gründlichkeit gestrebt, daß er darüber des Stoffes nicht ganz Meister werden konnte, und eine Begebenheit von nicht großem Umfange ihm in zwei Schauspiele und einen gewissermaßen didaktischen Prolog zerfiel. In den Formen schloß er sich sehr an Shakspeare an, nur suchte er den Wechsel von Ort und Zeit mehr zu beschränken, um nicht der Einbildungskraft der Zuschauer zu viel zuzumuthen. Auch hielt er auf mehr durchgeführte tragische Würde, ließ keine geringen Personen auftreten, oder wenigstens nicht in ihrem natürlichen Tone reden, und verwies das Volk, hier das Heer, das Shakspeare so lebendig und wahr in den Hergang der öffentlichen Begebenheit eingreifen läßt, in das Vorspiel. Die Liebe zwischen Thekla und Max Piccolomini ist zwar eigentlich eine Episode, und trägt das Gepräge einer ganz andern als der sonst geschilderten Zeit, aber sie giebt zu den rührendsten Auftritten Anlaß, und ist eben so zart als edel gedacht.

Mit größerer Kunstfertigkeit und eben so großer Gründlichkeit ist Maria Stuart angelegt und ausgeführt. Alles ist weislich abgewogen; man kann einzelne Theile als beleidigend tadeln, z. B. das Gezänk der beiden Königinnen, die wilden Ausbrüche von Mortimers Leidenschaft und dergleichen: aber man wird schwerlich etwas verrücken können, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen. Die Wirkung ist unfehlbar, Marias letzte Scenen sind wahrhaft königlich, religiöse Eindrücke sind mit ihrer würdigem Ernste angebracht, nur die vielleicht überflüßige Sorge, an der Elisabeth nach Marias Tode poetische Gerechtigkeit auszuüben, entläßt den Zuschauer etwas erkaltet.

An einem wunderbaren Stoffe, wie die Geschichte der Jungfrau von Orleans ist, glaubte Schiller sich mehr Frei-

heiten erlauben zu dürfen. Die Verknüpfung ist loser; die Scene mit dem Montgommery, eine epische Einmischung aus der Ilias, fällt aus dem Tone; bei der seltsamen und unbegreiflichen Erscheinung des schwarzen Ritters ist die Absicht des Dichters zweideutig; im Charakter des Talbot und manchen andern Theilen hat Schiller nicht glücklich mit Shakspeare gewetteifert; und ich weiß nicht, ob der aufgewandte Farbenzauber, der denn doch nicht so glänzend ist, als man sich's denken könnte, das darüber eingebüßte strengere Pathos vergütet. Die Geschichte der Jungfrau von Orleans ist auf's genaueste beurkundet, ihre höhere Sendung wurde von ihr selbst und großentheils von ihren Zeitgenoßen geglaubt, und brachte die außerordentlichsten Wirkungen hervor. Das Wunder konnte der Dichter dahingestellt sein laßen, wenn ihn der Zweifelgeist seiner Zeitgenoßen davon ablenkte, es für wahr zu geben; und das wahre schmachvolle Märtyrerthum der verrathnen und verlaßnen Heldin würde uns tiefer erschüttert haben, als das rosenfarb erheiterte, welches Schiller im Widerspruch mit der Geschichte ihr andichtet. Shakspeares wiewohl aus seinem nationalen Gesichtspunkte parteiische Darstellung ist dennoch weit historischer und gründlicher. Indessen bleibt das deutsche Stück immer eine schöne Ehrenrettung eines durch frechen Spott geschändeten Namens, und seine blendenden Effekte, durch den reichen Schmuck der Sprache unterstützt, verdienten ihm ein ausgezeichnetes Glück auf der Bühne.

Am wenigsten kann ich mit den Grundsätzen einverstanden sein, die Schillern bei der Braut von Messina geleitet haben, und die er in der Vorrede selbst erklärt. Doch die Erörterung darüber würde mich zu weit in das Gebiet der Theorie abführen. Es soll ein Trauerspiel in antiker

Form, aber von romantischem Gehalt sein. Eine ganz erdichtete Geschichte ist in einem so unbestimmten und von aller innern Wahrscheinlichkeit entblößten Costum gehalten, daß die Darstellung weder wahrhaft idealisch, noch wahrhaft natürlich, weder mythologisch, noch historisch ist. Die romantische Poesie sucht zwar das Entfernteste zu verschmelzen, allein geradezu unverträgliche Dinge kann sie nicht in sich aufnehmen: die Sinnesart der dargestellten Menschen kann nicht zugleich heidnisch und christlich sein. Die offenbaren Entlehnungen will ich nicht rügen: das Ganze ist aus zwei Hauptbestandtheilen zusammengesetzt, aus dem Bilde des Eteokles und Polynikes, die ungeachtet der Vermittlung ihrer Mutter Jokaste um den Alleinbesitz des Thrones streiten, und aus den zwei durch Eifersucht in der Liebe zum Brudermord getriebnen Brüdern in den Zwillingen von Klinger und im Julius von Tarent. Auch in der Einführung der Chöre, wiewohl sie viel lyrischen Schwung und schöne Stellen haben, ist der Sinn der Alten verfehlt: indem jedem der feindlichen Brüder ein eigner Chor parteisch anhängt, der sich mit dem gegenüberstehenden streitet, hören beide auf, ein wahrer Chor, d. h. über alles Persönliche erhabne Stimme der Theilnahme und Betrachtung zu sein.

Das letzte von Schillers Werken, Wilhelm Tell, ist meines Erachtens auch das vortrefflichste. Hier ist er ganz zur Poesie der Geschichte zurückgekehrt; die Behandlung ist treu, herzlich, und bei Schillers Unbekanntschaft mit der schweizerischen Natur und Landessitte von bewundernswürdiger örtlicher Wahrheit. Es ist wahr, daß er hierin an des unsterblichen Johannes Müllers sprechenden Gemälden eine herrliche Vorarbeit hatte. Im Angesichte von Tells Kapelle am Ufer des Vierwaldstätter-Sees, unter freiem Himmel, die

Alpen zum Hintergrunde, hätte diese herzerhebende, altdeutsche Sitte, Frömmigkeit und biedern Heldenmuth athmende Darstellung verdient zur halbtausendjährigen Feier der Gründung schweizerischer Freiheit aufgeführt zu werden.

Schiller war in der reifsten Fülle seiner Geisteskraft, als ihn ein unzeitiger Tod dahin raffte; bis dahin mußte eine längst untergrabne Gesundheit seinem mächtigen Willen immer noch gehorchen, und sich in ruhmwürdigen Anstrengungen vollends erschöpfen. Wie Vieles hätte er sonst noch leisten können, da er sich ausschließend dem Theater widmete, und mit jedem Werke an sichrer gewandter Meisterschaft zunahm! Er war im eigentlichen Sinne ein tugendhafter Künstler, der dem Wahren und Schönen mit reinem Gemüth huldigte, und dem rastlosen Streben darnach seine Persönlichkeit zum Opfer darbrachte, fern von kleinlicher Eigenliebe und selbst unter vortrefflichen Künstlern allzuhäufiger Eifersucht.

Es ist in Deutschland immer der Fall gewesen, daß die Erscheinung großer Original-Geister ein Heer von Nachtretern an's Licht brachte, und so haben denn auch Goethe und Schiller, großentheils ohne ihr Verschulden, viel Verfehltes und Ausgeartetes auf unsrer Bühne veranlaßt.

Götz von Berlichingen hat eine ganze Ueberschwemmung von Ritter-Schauspielen nach sich gezogen, in denen nichts historisch ist als die Namen und andre Aeußerlichkeiten, nichts ritterlich als die Helme, Schilde und Schwerter, nichts altdeutsch als vermeintlich die Rohheit, sonst die Gesinnungen eben so modern, als gemein. Aus Ritterstücken sind wahre Reiterstücke geworden, die zuletzt mehr von Pferden als von Menschen aufgeführt zu werden verdienen. Auch auf die, welche noch einigermaßen durch oberflächliche Erinnerungen

an die Vorzeit die Einbildungskraft ansprechen, läßt sich anwenden, was ich von einem der beliebtesten sagte:

Mit Harsthörnern und Burgen und Harnischen pranget Johanna;
Traun! mir gefiele das Stück, wären nicht Worte dabei.

Die beliebtesten Gattungen sind außerdem das Familiengemälde und das rührende Drama geworden, zwei Aftergattungen, von deren Begünstigung durch Lehre und Beispiel Lessing, Goethe und Schiller (die letzten durch ihre früheren Compositionen Stella, Clavigo, die Geschwister, Cabale und Liebe) nicht freigesprochen werden können. Ich will Niemanden nennen, aber einmal annehmen, zwei Schriftsteller von einigem Talent und theatralischer Einsicht hätten sich diesen Gattungen gewidmet, sie hätten beide das Wesen der dramatischen Poesie verkannt, und sich einen angeblich moralischen Zweck vorgesetzt; dem einen wäre aber die Sittlichkeit bloß unter der beschränkten Gestalt der Häuslichkeit, dem andern als Weichherzigkeit erschienen: was würde dieß für Früchte bringen, und wie würde sich endlich der Beifall der Menge zwischen diesen beiden Mitwerbern entscheiden?

Das Familiengemälde soll den alltäglichen Lebenslauf der mitleren Stände schildern. Die außerordentlichen Vorfälle, welche Intrigue hervorbringen, werden verbannt sein; um diesen Mangel an Bewegung zu decken, wird man zu ganz individueller Charakteristik seine Zuflucht nehmen, die ein geübter Schauspieler wohl zu einer gewissen Wahrheit aufstutzen mag, die aber an Aeußerlichkeiten klebt, so wie ein schlechter Porträtmaler durch Pockennarben und Warzen und durch die Art sich zu kleiden und das Halstuch zu knüpfen, die Aehnlichkeit zu erreichen sucht; die Motive und Situationen werden zuweilen launig und drollig, niemals aber wahrhaft lustig sein, weil die immer gegenwärtig er=

haltne prosaisch ernsthafte Absicht dieß verhindert. Die raschen Entscheidungen des Lustspiels endigen meistens vor dem Familienleben, das Alles zu alltäglichen Gewöhnungen festsetzt. Die Oekonomie poetisch zu machen, ist unmöglich: von einem glücklichen und ruhigen Hauswesen wird der dramatische Familienmaler eben so wenig zu sagen wißen, als der Geschichtschreiber von einem Staate bei innerm und äußerm Frieden. Er wird uns also durch die mit peinlicher Treue geschilderte Plage und Engigkeit des häuslichen Lebens interessieren müßen: Verdruß bei redlich geübter Amtspflicht, bei der Erziehung der Kinder, Zwistigkeiten zwischen Mann und Frau, an denen kein Ende abzusehen, schlechte Aufführung des Gesindes, vor allen Dingen aber Nahrungssorgen. Die Zuschauer verstehen solche Schilderungen nur allzu gut, denn jeder weiß, wo ihn der Schuh drückt; es kann ihnen recht heilsam sein, daß jeder einmal wöchentlich vor dem Schauplatz das Verhältniß seiner Ausgabe zu seiner Einnahme in Gedanken überschlägt; aber Gemüths-Erhebung und Erholung werden sie schwerlich dort schöpfen, denn sie finden auf der Scene eben das wieder, was sie vom Morgen bis in den Abend zu Hause haben.

Der rührende Dichter hingegen macht es ihnen desto leichter um's Herz. Seine allgemeine Lehre ist eigentlich, daß ein sogenanntes gutes Herz alle Fehltritte und Ausschweifungen wieder gut mache, und daß man es mit der Tugend nicht so strenge nach Grundsätzen zu nehmen habe. Laßt nur euren natürlichen Trieben freien Lauf, scheint er zu seinen Zuschauern zu sagen, seht wie allerliebst es meinen naiven Mädchen steht, Alles von sich zu bekennen. Weiß er nun durch schlaffe, mehr sinnliche als sittliche Rührungen zu bestechen, am Ende aber Alles fein auszugleichen, indem ir-

gend ein großmüthiger Wohlthäter eintritt und mit vollen Händen ausspendet, so gefällt es den verwöhnten Herzen außerordentlich; es ist ihnen zu Muthe, als hätten sie selbst edle Thaten verrichtet, ohne doch in ihre eigne Tasche zu greifen: Alles wird aus dem Beutel des freigebigen Dichters bestritten. Unstreitig wird also die rührende Gattung auf die Dauer über die ökonomische den Sieg davon tragen, und so ist es in Deutschland wirklich erfolgt. Was uns aber in diesen Dramen nicht nur als natürlich und erlaubt, sondern als sittlich und edel geschildert wird, das übersteigt alle Begriffe, und diese Verführung ist weit gefährlicher, als die der leichtfertigen Lustspiele, eben weil sie sich, ohne durch äußere Unanständigkeit abzustoßen, in noch unverwahrte Gemüther einschleicht, und die heiligsten Namen zum Deckmantel wählt.

Dieser sowohl poetische als sittliche Verfall des Zeitgeschmacks hat nun den Umstand zur Folge gehabt, daß die Schriftsteller, welche auf der Bühne am beliebtesten sind, nur um augenblicklichen Beifall buhlen, unbekümmert um das Urtheil der Kenner und um wahre Achtung; diejenigen aber, welche beides bei höheren Zwecken vor Augen haben, sich nicht entschließen können, sich nach den Forderungen der Menge zu bequemen, und wenn sie dramatisch componieren, auf die Bühne keine Rücksicht nehmen wollen. Daher bleiben sie denn mangelhaft in dem theatralischen Theile der Kunst, der nur durch Uebung und Erfahrung zur Meisterschaft gebracht werden kann.

Das Repertorium unsrer Schaubühne bietet daher in seinem armseligen Reichthum ein buntes Allerlei dar, von Ritterstücken, Familien-Gemälden und rührenden Dramen, welche nur selten mit Werken in größerem und gebildeterem

Stil von Shakspeare oder Schiller abwechseln. Dazwischen können wir die Uebersetzungen und Bearbeitungen der fremden Neuigkeiten, besonders der französischen Nachspiele und Operetten, nicht entbehren. Bei dem geringen Werth des Einzelnen lenkt sich die Schaulust bloß auf den flüchtigen Reiz der Neuheit, zu großem Nachtheil der Schauspielkunst, da eine Menge unbedeutender Rollen übereilt eingelernt werden müßen, um sogleich wieder vergeßen zu werden. Dazu kommt noch, um die Gemeinheit unsrer Theater beinahe unheilbar zu machen, die grundverkehrte Einrichtung von allem was auf das Schauspiel Bezug hat. Die Schauspieler-Gesellschaften sollten unter der Aufsicht von einsichtsvollen Kennern und Ausübern der dramatischen Kunst stehen, die nicht selbst Schauspieler wären. Engel hat eine Zeit lang dem berlinischen Theater vorgestanden, und die Augenzeugen versichern allgemein, daß er es zu einer ungewöhnlichen Höhe erhoben hatte. Was Goethe durch seine Leitung des weimarischen Theaters in einer kleinen Stadt und mit geringen Mitteln leistet, wißen alle Kenner. Seltne Talente kann er weder schaffen, noch belohnen, aber er gewöhnt die Schauspieler an Ordnung und Schule, wovon sie sonst meistens nichts wißen wollen, und giebt dadurch seinen Vorstellungen oft eine Einheit und Harmonie, die man auf größeren Theatern vermißt, wo jeder spielt, wie es ihm eben einfällt. Das mangelhafte Auswendiglernen, und die Unvollkommenheit des mündlichen Vortrags habe ich schon anderswo gerügt. Ich habe berühmte Schauspieler die Verse dergestalt verstümmeln hören, wie man es in Paris einem Anfänger nicht verzeihen würde. Ich weiß, daß man bei einem gewissen Theater, wenn man sich in der traurigen Nothwendigkeit befand, ein Stück in Versen aufzuführen, die Rollen als Prosa schrieb,

damit nur die Schauspieler durch Beobachtung des Silbenmaßes nicht in ihrer beliebten platten Natürlichkeit gestört würden. Wie viele „haarbuschige Gesellen“ (so nannte Shakspeare solche Leute) müßen wir ertragen, die dem Publikum schon einen Genuß zu gewähren glauben, wenn sie sich mit ihrer ungeschickten Person auf den Brettern spreizen, und dabei die Worte, die ihnen der Dichter zu sagen aufgegeben hat, bloß als ein nothwendiges Uebel betrachten. Unsre Schauspieler haben an sich ein weniger lebhaftes Bestreben zu gefallen, als die französischen. Durch die Errichtung der stehenden sogenannten National-Theater, womit man in einigen Hauptstädten etwas Gutes für das Gedeihen der Kunst geleistet zu haben vermeint, hat man vollends allem Wetteifer ein Ende gemacht. Man ertheilt den Schauspielern ausschließende Privilegien, man sichert ihnen lebenslängliche Gehalte zu: nun haben sie keine geschickteren Nebenbuhler mehr zu fürchten, sie hängen nicht von der wandelbaren Gunst der Zuschauer ab, und sind bloß darauf bedacht, ihre Stelle als eine Pfründe auf das bequemste zu benutzen. Auf diese Art sind die National-Theater eine wahre Verpflegungs-Anstalt für versauerte oder durch Trägheit vernachläßigte Talente geworden. Die Frage Hamlets in Betreff der Schauspieler „Werden sie rostig?“ ist immer an der Zeit, und leider muß man sie fast immer bejahend beantworten. Der Schauspieler, bei seinen zweideutigen Lebensverhältnissen, (die einmal nicht zu ändern sind, weil sie in der Natur der Sache liegen) bedarf einer gewissen leichtsinnigen Begeisterung für seine Kunst, um das Außerordentliche zu leisten. Er kann nicht leidenschaftlich genug nach rauschendem Beifall, nach Ruhm, nach jeder glänzenden Belohnung streben, die ihm unmittelbar für das Geleistete zu

Theil wird. Der Augenblick ist das Gebiet seiner Ernten, die Zeit ist sein gefährlichster Feind, weil er nichts Dauerndes aufzustellen vermag. Sobald die bürgerliche Aengstlichkeit, sich und Frau und Kindern ein mäßiges Auskommen zu sichern, sich seiner bemächtigt, so ist es um alle Fortschreitung geschehen. Wir wollen hiemit nicht sagen, daß man nicht für die spätere Lebenszeit verdienter Künstler sorgen solle. Aber man sollte den Schauspielern, die durch Alter, Krankheit oder andre Zufälligkeiten ihre Vorzüge eingebüßt haben, Gehalte geben, damit sie aufhören und nicht damit sie fortfahren zu spielen. Ueberhaupt sollte man den Schauspielern nicht einbilden, daß sie so wichtige und unentbehrliche Leute seien. Nichts ist seltner als ein wahrhaft großer Schauspieler; allein nichts ist häufiger als die Anlage, Rollen so leidlich auszufüllen, wie wir es gewöhnlich sehen: hievon kann man sich auf jedem Gesellschafts-Theater in einem einigermaßen geistreichen Cirkel überzeugen. — Endlich ist das bei uns bestehende Verhältniß zwischen den Theater-Direktionen und den Schriftstellern auch so nachtheilig wie möglich. In Frankreich und England hat der Verfaßer eines Stücks seinen bestimmten Antheil an dem Ertrage jeder Aufführung; dieß schafft ihm eine fortdauernde Einnahme, sobald sich einige Stücke von ihm mit Glück auf dem Theater erhalten. Fällt das Stück hingegen, so bekömmt er gar nichts. In Deutschland bezahlen die Theater-Direktionen die ihnen angetragnen Manuscripte im Voraus und auf ihre Gefahr mit einer gewissen Summe. Sie können dabei sehr in Schaden gerathen; macht das Stück hingegen ein außerordentliches Glück, so erhält der Verfaßer keine angemeßene Belohnung.

Die Bestrebungen der nicht unmittelbar für das Theater

arbeitenden Dichter gehen nach sehr verschiednen Richtungen auseinander; auch hier ist wie in andern Fächern eine Gährung der Begriffe sichtbar, die unserer Litteratur bei den Ausländern den Vorwurf der chaotischen Anarchie zuzieht, worin aber die Hinweisung auf ein noch unerreichtes höheres Ziel sichtbar ist.

Die tiefere Ergründung der Aesthetik hat bei den Deutschen, einem von Natur mehr spekulativen als praktischen Volke, dahin geführt, daß man Kunstwerke und besonders Tragödien nach mehr oder weniger mißverstandnen abstrakten Theorien ausgearbeitet hat, die dann natürlich auf dem Theater keine Wirkung machen können, ja überhaupt ganz unvorstellbar sind, und kein innres Leben haben.

Andre haben sich mit wahrem Gefühl den Geist der alten Tragiker angeeignet, und die schicklichste Auskunft gesucht, die einfachen gediegenen Kunstformen des Alterthums nach der Verfaßung unsrer Scene zu modificieren.

Wahrhaft ausgezeichnete Talente haben sich in das romantische Schauspiel geworfen, aber es meistens in einer Breite genommen, die nur dem Roman erlaubt ist, unbekümmert um die Zusammendrängung, welche die dramatische Form durchaus erheischt. Oder sie haben auch von den spanischen Schauspielen nur die musikalisch phantasierende und malerisch gaukelnde Seite ergriffen, ohne die feste Haltung, die drastische Kraft und die theatralische Wirkung.

Welchen Weg sollen wir nun einschlagen? Sollen wir uns wieder an die längst verbannte Form des französischen Trauerspiels zu gewöhnen suchen? Eine wiederholte Erfahrung hat bewiesen, daß es durch die Weise der Uebersetzung und den Ton der Aufführung so modificiert, wie es unvermeidlich modificiert werden muß, selbst unter den Händen

eines Goethe oder Schiller kein sonderliches Glück machen kann.

Das den Griechen auf ächtere Weise nachgebildete Trauerspiel ist unsrer Sinnesart verwandter; allein die Menge begreift es nicht, es wird immer ein gelehrter Kunstgenuß für wenige Gebildete bleiben, ungefähr wie die Betrachtung der antiken Statuen.

Im Lustspiel hat schon Lessing die Schwierigkeit bemerkt, nationale Sitten einzuführen, die doch nicht provincial seien, da sich bei uns der Ton des geselligen Lebens nicht nach einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt modelt. Verlangen wir reine Lustspiele, so würde ich sehr zum Gebrauch gereimter Verse rathen; vielleicht stellte sich mit der künstlicheren Form auch allmälich ein eigenthümlicher Gehalt ein.

Indessen scheint mir dieß nicht das dringendste Bedürfniß: laßt uns zuvörderst die ernsten höheren Gattungen des deutschen Charakters würdig ausbilden. In diesen scheint mir nun unser Geschmack sich durchaus zum Romantischen zu neigen. Was die Menge in unsern halb rührenden, halb drolligen Dramen am meisten anzieht, die uns bald nach Peru, bald nach Kamtschatka, bald in die Ritterzeit versetzen, während die Gesinnungen modern und empfindsam bleiben, ist immer eine Fratze des Romantischen, die man auch in den abgeschmacktesten Zauber-Opern noch wieder kennt. Die Bedeutung dieser Gattung ist bei uns verloren gegangen, ehe wir sie noch recht gefunden hatten; die Phantasie ist mit den Erfindern solcher abenteuerlichen Hirngespinste durchgegangen, und die Absichten der Schauspiele sind manchmal klüger als die ihrer Urheber. Auf hundert Komödienzetteln wird der Name Romantisch an rohe und verfehlte Erzeugnisse verschwendet und entweiht; es sei uns erlaubt, ihn

durch Kritik und Geschichte wieder zu seiner wahren Bedeutung zu adeln. Man hat sich neuerdings bemüht, die Reste unsrer alten National-Poesie und Ueberlieferung auf mancherlei Weise wieder zu beleben. Diese können dem Dichter eine Grundlage für das wundervolle Festspiel geben; die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels ist aber die historische.

Auf diesem Felde sind die herrlichsten Lorbeern für die dramatischen Dichter zu pflücken, die Goethen und Schillern nacheifern wollen. Aber unser historisches Schauspiel sei denn auch wirklich allgemein national, es hänge sich nicht an Lebensbegebenheiten von einzelnen Rittern und kleinen Fürsten, die auf das Ganze keinen Einfluß hatten; es sei zugleich wahrhaft historisch, aus der Tiefe der Kenntniß geschöpft, und versetze uns ganz in die große Vorzeit. In diesem Spiegel laße uns der Dichter schauen, sei es auch zu unserm tiefen Schamerröthen, was die Deutschen vor Alters waren, uud was sie wieder werden sollen. Er lege uns an's Herz, daß wir Deutsche, wenn wir die Lehren der Geschichte nicht beßer bedenken als bisher, in Gefahr sind, wir, ehedem das erste und glorwürdigste Volk Europas, dessen frei gewählter Fürst ohne Widerspruch für das Oberhaupt der gesammten Christenheit anerkannt ward, ganz aus der Reihe der selbständigen Völker zu verschwinden. Lange haben sich die höheren Stände durch Vorliebe für fremde Sitten, durch Beeiferung um fremde Geistesbildung, die doch immer nur eine kümmerlich gerathne Frucht im Treibhause sein kann, der Gesammtheit des Volkes entfremdet; noch länger, seit drei Jahrhunderten, hat innrer Zwiespalt unsre edelsten Kräfte in Bürgerkriegen aufgezehrt, deren verderbliche Folgen sich nun erst vollständig enthüllen. Mögen sich alle, die auf die öffentliche Gesinnung zu wirken Gelegenheit haben, beeifern,



Staatsbibliothek München

das alte Mißverständniß endlich zu lösen, und alle ächt Gesinnten um die leider verlaßenen Gegenstände der Verehrung, bei treuer Anhänglichkeit woran unsre Vorahnen so viel Heil und Ruhm erlebt haben, wie um ein heiliges Panier zu versammeln, und sie ihre unzerstörbare Einheit als Deutsche fühlen zu laßen! Welche Gemälde bietet unsre Geschichte dar, von den urältesten Zeiten, den Kriegen mit den Römern an, bis zur festgesetzten Bildung des deutschen Reichs! Dann der ritterlich glänzende Zeitraum des Hauses Hohenstaufen, endlich der politisch wichtigere und uns am nächsten liegende des Hauses Habsburg, das so viele große Fürsten und Helden erzeugt hat. Welch ein Feld für einen Dichter der wie Shakspeare die poetische Seite großer Weltbegebenheiten zu faßen wüßte! Aber so unbekümmert sind wir Deutsche immer um unsre wichtigsten National-Angelegenheiten, daß selbst die bloß historische Darstellung hier noch sehr im Rückstande ist.

---

Bayerische Staatsbibliothek München

# Register.

Academie, franz., über den Cid II. 75. — Accoltis Virginia 362. — Achäus 89. — Acharner s. Aristophanes. — Achill II. 45. — Achilles auf Skyros (Metastasios) 353. f. — Acte s. Aufzüge. —
Addison II. 368. ff. — Adler, der, an den Tempeln 323. — Admet 144. 163. — Adonis (Shaksp.) II. 175. — Adrast 171. f. —
Aegeus 165. — Aegisth s. Agamemnon, Choephoren, Elektra. — Aegyptier s. Aeschylus. —
Aeschylus 6te Vorl. und 58. 79. 112. 113. 115. 116. 120. ff. 131. 144. 176. 204. f. 258. 262. 338. II. 21. 28. 155. 196. 253. 259. — A. Agamemnon II. 26. — A. Aegyptier 105. — A. Choephoren 9te Vorl. — A. Danaiden 105. — A. Eumeniden 190. 321. II. 26. 28. 196. — A. Niobe 85. — A. Orestie 92. ff. 360. — A. Perser 107. f. — A. Prometheus 108. ff. 295. und Philoktet 310. — A. Schutzgenoßinnen 104. ff. 325. — A. Sieben vor Thebe 106 f. II. 286. — A. Trilogien 92. ff. 254. —
Aesop am Hof, Aesop in der Stadt II. 126. —
Afranius 335. —
Ἀγαλμάτια 273. — Agamemnon 93. 141. 168. 266. f. Aeschylus, Choephoren, Elektra. — Agathon 89. 176. 179. 202. 204. —
Ajax 124. f. 290. II. 194. f. Sophokles. —
Alcäus 248. — Alceste 173. f. Euripides. — Alchymist (Ben Jonsons) II. 340. — Alcibiades 208. — Alexander (Racines) II. 49. — Alexanderschlacht in Mosaik zu Pompeji 301. — Alexandra (des Lykophron) 177. — Alexandriner (Vers) II. 52. 65. 103. f. 360. 403. 405. ff. 410. — Alexandrinische Kunstrichter 88. — Alexandrinische Tragiker 10te Vorl. a. E. — Alfieri 18. 350. ff. 356. ff. 360. 367. 369. — Algardi 303. — Algier, die Lebensart in (des Cervantes) II. 379. — Alkmene 173. — Allegorie 101. — Alzire (Voltaires) 50. 97. ff. —
Amar despues de la muerte II. 385. — Amphitruo (des Moliere und Plautus) II. 114. — Amynias 110. —
Anacharsis Reise 46. f. Barthelemy. — Anakreon 240. — Ἀνάκτορα 323. — Ἀναπίεσμα 285. — Anaxagoras 139. — Andromache 166. f. Euripides. (Racines) II. 83. f. — Ἀνδρῶνες 326. — Anfang II. 12. — Anna (v. Engl.) II. 367. — Antigone 122 ff. 126. 168. 261. II. 15. f. f. Sophokles. — Antike. Hülfsmtttel zur Erkenntniß des griech. Geistes 45. — Antimasquen II. 341. — Antiphanes 241. — Antithesen II. 53. — Antonius u. Cleopatra (Shaksp.) II. 263. 266. f. 322. —

Apelles 314. — Aphrodite 140. — Apollo 102. — Apollodor 239. — Apontes II. 384. — Apostolo Zeno 352. — Appuleius 294. —

Araber II. 388. 390. — Arabesken der Poesie II. 137. — Araucana (des Al. de Ercilla) II. 392. — Architektur, gothische und neuere 11. — Arden v. Feversham (Shaksp.?) II. 309. f. — Arena 277. — Aretino, Pietro 361. — Argiver 161. — Argos 308. 311. — Ariadne auf Naxos 399. Ar. (des Th. Corneille) II. 89. — Ariel II. 236. f. — Ariodant und Ginevra II. 221. — Ariost und Homer 7. Ar. Lustspiele 361. Ariost 370. II. 215. 221. —

Aristophanes 12te Vorl. 35. f. 52. 134. 136. f. 140. 144. f. 173. 179. 183. ff. 187. ff. 216. ff. 254. 258. 263. 278. 281. f. 287. 291. 323. II. 125. 128. 171. 347. 415. — A. Acharner 138. 198. ff. Scene daraus 209. ff. — A. Aeolosikon 217. — A. Ekklesiazusen 198. 201. — A. Friede 197. f. — A. Frösche 198. 204. f. 219. A. Kokalus 243. — A. Lysistrata 198. 200. f. — A. Plutus 198. 208. f. — A. Ritter 196. f. — A. Vögel 198. 206. f. — A. Wespen 198. 205. f. — A. Wolken 198. 203. f. —

Aristophanes der Grammatiker 222. —

Aristoteles 74. 120. 133. 164. 166. 176. 232. 263. 349. II. 5. f. 8. 10...14. 17. f. 20. 23. 28. 63. 75. 93. 359. 407. über den Chor 77. —

Arlequin 364. f. Harliq. Hansw. — Armen-Sünder-Geschichten II. 372. — Arteaga 352. —

Asinius Pollio 339. — Asopodorus 287. — Astyanax 166. —

Atella 333. — Atellanen 28. 331. — Athalie (Racines) II. 39. 88. f. 92. — Athen 308. 311. Theater 34. f. Schauplatz der Lustsp. 242. Sitz der dram. Kunst 195. Bedeutung der Schauspielk. das. 262. — Attila (Corneilles) II. 82. — Attische Biene (d. i. Sophokles) 116. — Attius 108. 337. f. — Atossa 107. —

Aufführung griech. Dramen 296. — Aufzüge (Akte) II. 26. ff. — Augustus 338. f. II. 171. — Auläum 59. 296. — *Αὔλειοι πύλαι* 324. — Aulularia (des Plautus) II. 110. — Autos sacramentales II. 385. —

l'Avocat Patelin II. 314. — Ayrer II. 401. —

Bacchantinnen s. Euripides. — Bacchus 193. Schutzgott der trag. Dichter 92. In den Fröschen des Aristophanes 204. f. — Bacchusfeste 175. — Bacon II. 169. — Bajazet (Racines) II. 48. 50. 85. — Ballet 370. — Barthelemy 52 61. 123. 133. 179. 265. f. s. Anacharsis. — Bartholomäi Jahrmarkt (Ben Jonsons) II. 339. f. — Basreliefs 303. — Bathyllus (Pantomime) 337. — Bau des griech. Theaters 263. ff. — Baukunst in Griechenland 304. — Bayes II. 360. —

Beaumarchais II. 146. f. 413. — Beaumont und Fletcher II. 332. 342...54. 367. — Der Bediente zweier Herren (Goldonis) II. 376. — Bellerophon 139. — Ben Jonson II. 96. 167. 175. 301. 308. 321. 325. 327. 329. 332...42. 352. 353. 359. 365. — Berenice

(Racines) II. 85. 361. — Besenval II. 131. — Beverley, Trauersp. II. 146. —

Binden der Scene II. 41. —

Blankenburg II. 377. — Blomfield 254. — Blume, die (des Agathon) 177. —

Boccaccio 25. 361. II. 239. 409. — Bock 89. — Boileau II. 10. 69. 87. 115. 122. 136. 148. f. — Bolingbroke II. 273. — Boshafte, der (Gressets) II. 134. f. — Bosheit II. 296. — Boursault II. 125. f. — Bouterwek II. 377. —

Brighella 364. — Britannicus (Racines) II. 70. 84. — Broom II. 342 — Brumoy 345. — Brunck 164. 254. — Brunett II. 141. — Brutus. II. 13. (Voltaires) II. 40. f. 94. — La Bruyere II. 127. —

Buckingham, Herzog von, II. 360. — Bühne, griech. 240. f. — Buffonnerie II. 141. —

Cabale und Liebe (Schillers) II. 419. f. 425. — Cäsar, Julius 140. 239. 333. f. II. 52. 110. (Shakspeares) II. 94. 263. ff. 370. Cäsars Tod (Voltaires) II. 95. — Calderon 352. 365. II. 18. 60. 81. 137. 155. f. 159. 160. 163. f. 182. 378. 382. 384...87. 393...98. — Caliban in Shaksp. Sturm II. 188. f. 236. f. — Calprenede II. 90. — Calsabigi 349. 371. — Camoens 8. II. 392. — Capell II. 304. 322. — Caricatur 221. — Carlos, Don (Schillers) II. 420. — Carnaval 29. 333. — Carpio, Jugendstreiche des Bernardo del, II. 383. — Cartons 300. — Castro, Guillen de, II. 384. — Catilina (Ben Jonsons) II. 336 f. (Voltaires) II. 95. f. — Cato 126. (Addisons) II. 369. f. — Catullus 330. —

Cella, ναός, 319. — Cervantes II. 177. 378...82. 392. — Cibber II. 367. — Cicero 129, II. 96. 194. 336. C. über Roscius 63. — Cid, der span., II. 81. Cid (Corneilles) II. 47. f. 49. 63. ff. 74. f. Urtheil der Akademie darüber II. 42. — Cinna (Corneilles) II. 67. 76. f. 151. — Circus maximus 280. —

Chamfort II, 109. — Chapman II. 330. — Charakteristik II. 189. 197. f. — Charakterstücke 226. ff. II. 396. — Charons Nachen 274. — Charonische Stiege 57. — Chaucer II. 350. — Chaulieu II. 60. — La Chaussee II. 146. — Chevalier s. Dancourt. — Chiari 370. Chinesen, ihr Schauspiel 26. — Chinesische Waise (Voltaires) II. 101 f. — Choephoren s. Aeschylus. — Chor 53. 76. ff. 184. ff. 216. f. 266. 270. 273. 291. 336. f. 348, II. 26. auf dem Theater 60. beim Euripides 137. dessen Wiedereinführung durch Neuere 78. in Schillers Braut von Messina II. 423. — Chorgesang 69. der griech. Tragödie II. 185. — Chorus des engl. Theaters II. 288. — Die Christensclaven in Algier II. 380. f. — Christenthum 13. — Chrysothemis s. Elektra des Sophokles. —

Claudine von Villa bella (Goethes) II. 414. — Clavigo (Goethes) II. 413. 425. — Cleopatra s. Jodelle. — Clizia (Machiavells) 361. — Clown II. 201. 363. —

Cocagne, le roi de (Legrands) II. 128. — Colman II. 368. — Columbus (Lemerciers) II. 148. f. — Commentatoren Shakspeares II. 165. ff. — Congreve II. 362. 367. — Constanz, Kirchenvers. zu, II. 313. — (Convenienz) II. 9. Convenienzen in der franzöf. Tragödie II. 51. ff. — Comedias de capa y espada II. 396. — Comedias de figuron II. 125. 396. — Commedia dell' arte 29. 332. — Coriolan (Shakfp.) II. 263. — Corneille 345. 352. II. 4. 5. 6. 18. f. 23. 36. 47. ff. 53. 55. ff. 55...68. 70. 72. 73. 74...82. 85. f. 94. 102. 124. 151, 327. 359. Cid II. 5. 37. Lustspiele II. 63. Trauerspiele II. 4. — Corneille, Thomas, II. 64. 89. f. — Cornelia f. Garnier. — Correctheit II. 210. — Correggio 303. — Coypel II. 91. — Coxeter II. 364. —

Crebillon II. 49. 90. f. 93. Elektra II. 90. Rhadamist II. 60. — Crispin II. 109. — Cromwell, Th. Lord (Shakfp.?) II. 308. f. — Cronegk II. 405. — Croydon f. Grim. —

Curtius 241. —

Cymbelin (Shakfp.) II. 239. ff. 303. —

Danaiden (des Aeschyl.) 105. — Dancourts Chevalier nach der Mode II. 132. — Dandin, Geo. II. 122. — Dante, Aligh. 7. 91. II. 165. 183. 237. 253. — Dares Phrygius II. 270. — Darius 91. — Davenant, Sir William II. 358. 361. —

Decker II. 330. — Decoration des Theat. 55. ff. 284. ff. II. 320. — Deianira 125. 129. — Delphi 103. — Demetrius Phalereus 239. — Demophon 172. — Demosthenes 282. — Destouches II. 132. f. — Deutsche, ihr dram. Talent 29., ihr Theater 36te u. 37te Vorl.

Διαζώματα 280. — Dianentempel in Tauris 317. 320. — Diderot 225. II. 142. ff 146. 371. 398. 407. f. — Dido f. Jodelle. — Dikäopolis f. Acharner. — Dindorfs Dramatiker 263. — Dionysius d. ä. 192. Diphilus 238. f. Distegie 261. 285. 327. —

Dodsley II. 309. 314. 323. 329. f. 416. — Don Quixote II. 169. 351. 378. f. (Calderons) II. 385. — Dorische Bauart 322. d. Säulenordnung 317. —

Drama, (Begriff) 21. (Eintheilung) 18. (Verführ. Kraft) 33. ff. (Rührendes) 133. (Satyrisches) f. Satyr. Vgl. auch: Deutsch., Engl., Franz., Span. u. f. w. — Dramatische Poesie 3te Vorl. — Dramaturgie (Lessings) II. 406. f. 414. — Dromos 264. f. — Dryden II. 209. 358. ff. 361. 368. —

Dschingiskan (Voltaires) II. 51. —

Ducis II. 147. — Dumb show II. 318. —

Edelleute f. Verona. — Edmonton, der lust. Teufel von, (Shakfp.?) II. 309. — Eduard der Bekenner II. 258. f. — Eduard II. (Marlows) II. 329. — Eduard III. (Shakfp.?) II. 309. —

Egmont (Goethes) II. 414. 417. —

Ehre II. 394. f. —

Einheit II. 19. ff. Die 3 Einheiten 351. II. 8. ff. Einheit des Orts und der Zeit II. 104. 144. Einh. des Orts II. 363. — Εἱρκτή 326. — Εἴσοδοι 265. —

Ekklesiazusen s. Aristophanes. — Ἐκκλησιαστήριον 269. — Ekkyklema 285. II. 29. —

Elektra 169. s. Aeschylus, Crebillon, Sophokles. — Elegie 39. — Elis s. Princessin. — Elisabeth von Engl. II. 168. ff. 301. 313. ff. — Elmsley 254. —

Emma, die schöne (Shaksp.?) II. 309.

Ende, das II. 12. — Ende gut Alles gut (Shaksp.) II. 172. 219. ff. — Engel II. 411. 428. — Englisches Theater 32te Vorl. s. auch Schule. — Enkyklema 240. f. — Ennius 337. — Entremeses II. 376. —

Ephialtes 103. — Epicharmus 27. — Epicöne (Ben Jonsons) II. 340. — Epidaurus, Theater in 279. — Epicurische Philosophie 240. — Epische Poesie 38. f. — Epopöe 180. II. 23. scherzhafte 39. —

Ercilla, Don Alonso de II. 392. — Erechtheum 320. — Ernst 181. 220. E. u. Scherz 40. ff. II. 163. — Erwin u. Elmire (Goethes) II. 414. — Eros 206. —

Escarbagnas, Gfin v. (Molieres) II. 116. — Essex, Gf. II. 175. (des Th. Corneille) II. 89. — Esther (Goethes) II. 415. (des Racine) II. 87.

Eteokles 106. 168. — Etrurische Histrionen 331. — Etrusker 25. 331. —

Euadne 172. f. — Euelpides 274. — Eugenie (des Beaumarchais) II. 146. — Euklides 302. — Eulenspiegel II. 400. f. — Eumeniden s. Aeschylus. — Euphues (Lillys) II. 328. — Eupolis 207. f. 217. II. 128. —

Euripides 8te u. 9te Vorl. u. 78. 88. f. 112. 189. 197. 202. f. 219. 286. 315. ff. 318. 322. f. 324. 326. f. 339. 350. II. 45. 60. 86. f. 411. s. auch Aristoph. Acharner. — E. Alceste 163. — E. Andromache 170. — E. Andromeda 310. — E. Bacchantinnen 170. — E. Elektra 9te Vorl. — E. Hekuba 167. f. — E. Helena 173. — E. Herakliden 171. 172. f. — E. Jon 164. 291. — E. Iphigenia in Aulis 163. f. in Tauris 169. 317. — E. Kyklope 174. f. — E. Medea 141. 165. f. — E. Orest 169. — E. Phädra 164. f. — E. Phönikerinnen 168. f. — E. Rasender Herkules 168. — E. Rhesus 169. 174. — E. Schutzgenoßinnen 171. II. 26. — E. Trojanerinnen 166. f. —

Eurydike 125. — Eurystheus 171. 173. —

Exostra 53. 285. 324. — Expositionen des Drama II. 59. f. —

Fabel II. 14. die Thierfabel 230. — Falstaff II. 221. 281...85. — Familiengemälde II. 425. 427. — Farmer II. 304. — Farnesischer Stier 339. — Farquhar II. 367. — Fastigium 323. — Fastnachtspiele II. 401. (Goethes) II. 415. — Faust (Goethes, Lessings, Marlows, Marionettenspiel, Volkssage) II. 415. f. — Favart II. 139. —

Feenkönigin (Spensers) II. 351. — Ferrara 348. — Ferrex und Porrex II. 327. — Festin de pierre (Molieres) II. 63. f. — Festspiele II. 396. —

Fiesco (Schillers) II. 419. f. — Fiestas II. 396. — Fife, Grafen von, II. 259. — Figaros Hochzeit II. 146. — Figuron, comedias de, II. 125. —

Fletcher II. 310. 342. f. 348. f. 359. 364. f. — s. Beaumont. — Fletcher (Lawrence) II. 334. f. — Florian II. 414. — Flurschütz s. Wakefield. —

Fontenelle II. 4. — Forcellini 280. — Form der Kunst II. 157. f. —

Französisches Drama 17...24. Vorl. — im Verhältniß zum italiän. und span. 346. — Französischer Nationalcharakter II. 64. f. — Fr. Publikum II. 57. 59. — Fr. Schauspieler II. 149. ff. — Fr. Sprache II. 3. 52. — Frauen im Lustspiel 241. ff. — Fr., die gelehrten (Molieres) II. 116. 118. f. — Frauenrollen II. 318. — Frauenschule (Molieres) II. 116. ff. — Friede s. Aristophanes. — Fröhlichkeit II. 141. — Frösche s. Aristophanes. — Fronte des Scenengebäudes 313. f. —

Furien 102. —

Galotti, Emilia (Lessings) II. 408. f. — Ganzes II. 12. f. — Garcia, Don (Alfieris) 359. — G. von Navarra II. 63. — G. de la Huerta II. 64. — Garcilaso II. 392. — Garnier II. 5. Garniers Cornelia II. 327. — Garrick II. 323. 364. 372. f. 418. — Gartenkunst, französ. II. 61. —

Geberdenspiel II. 145. — Geiz II. 113. — Geizige, der (Molieres) II. 85. 111...14. — Gelehrte Behandlung der Alten 253. ff. — Gell, Sir W. 279. — Gellert II. 404. f. — Genelli 257. ff. 264. f. 272. 290...97. 308. — Genie und Geschmack 9. — Gerolamus Marionettentheater 367. —

Gherardi II. 127. — Ghiberti 303. —

Giulio Romano II. 349. —

Gleichen, Graf von II. 413. — Gleiches mit Gleichem (Shaksp.) II. 172. 219. 223. ff. — Glover II. 371. — Glykera 240. —

Goethe 193. 247. 299. II. 187. 249. 406. 412...19. 424. f. 428. 432. f. W. Meister II. 168. Propyläen II. 153. — Götter bei Homer und den Tragikern 73. — Götz von Berlichingen (Goethes) II. 412. 414. Nachahmungen II. 424. f. — Goldoni 364. f. 370. II. 145. 376. 406. — Gorboduc, Trauerspiel von, II. 327. — Gorgias 91. 176. — Gothen II. 389. f. — Gotter II. 405. — Gottsched II. 403. f. — Gozzi 365...67. 370. —

Gracioso 365. II. 396. — Grammatiker 255. byzantische 276. — Gresset II. 134. f. — Griechen, ihre Bildung 12. als Dramatiker 18. ihr dramatisches Talent 27. ihre Poesie und Kunst 43. ff. ihre Schauspielkunst II. 155. Griech. Tragödie, Idealisches in der Darstellung 71. — Grim

der Köhler von Croydon II. 329. — Griseldis II. 221. — Grodbeck 286. — Größe II. 13. — Gruppe, die, 85. 316. II. 161. f. — Gryphius, Andr. II. 402. —
Guarini 348. ff. 369. II. 353. — Guillen de Castro II. 74. — Guise, Herzog von, II. 99. — Gurtons Nadel, Mutter, II. 314. —

Habsburg II. 434. — Hämon 125. — Häßliche, die schöne II. 383. — Hafen 311. — Hagestolz (von Collin d'Harville) II. 135. — Hamlet (Shakſp.) II. 100. 168. 171. 179. f. 199. 202. 206. 212. 213. 247...252. 263. 310. 318. 324. f. 413. 429. — Handlung II. 14. ff. Einheit der H. II. 9. f. 12. ff. — Hans Sachs II. 415. — Hanswurst II. 403. f. — Harlekin 333. 367. — Harville, Collin d', II. 135. — Hausvater, der (Diderots) II. 144. f. —
Hebräische Geschichten bei Racine II. 50. — Heinrich IV. (Shakſp.) II. 273. ff. 280...83. 299. — Heinrich V. (Shakſp.) II. 274. ff. 285...91. 299. — Heinrich VI. (Shakſp.) II. 208. 274. ff. 291...94. 300. 304. — Heinrich VII. von England II. 273. ff. (Shakſp.) II. 310. — Heinrich VIII. defensor fidei II. 10. 276. f. 300...302. (Shakſp.?) II. 309. — Hekatompedon 318. — Hekuba 141. 167. 173. f. Euripides. — Helena 173. f. Euripides. — Heming und Condell II. 305. — Hemsterhuys 10. — Herakliden f. Euripides. — Heraklius (Corneilles) II. 81. (Voltaires) II. 60. — Herder II. 168. über Philoktet 128. — Herkulanische Kunstschätze 300. — Herkules 144. 163. 172. II. 267. der rasende H. f. Euripides. — Hermann, Gottfr. 258. — Hermione II. 44. — Heroismus, hellenischer und barbarischer 121. — Hesychius 264. — Hexastylos eustylos 318. — Hexen II. 253. ff. — Heyne 253. — Heywood II. 311. 313. f. 330. f. —
Hiero 107. — Hierokles II. 184. — Hippolytus 164. (des Euripides) 171. 205. — Hirt, Al., 257. f. — Historisches Schauspiel II. 433. — Histrio 25. — Histrionen 331. —
Hofnarren II. 201. — Hohenstaufen II. 434. — Holbein II. 201. — Holberg 232. II. 216. 404. f. 406. f. — Holz, Vorderstes f. Πρῶτον. — Homer 39. 84. 175. 176. 322. II. 44. ff. 183. 304. 415. — Homonymen II. 195. — Honorar der Theaterdichter II. 430. — Horatier II. 68. (Corneilles) II. 75. f. — Horaz 77. 188. 222. 236. 239. 335. 338. 339. 343. II. 27. 35. 38. 45. 171. 359. — Hospitalia 326. —
Huerta, de la, II. 147. 377. — Humboldt, W. von, II. 153. — Humor II. 141. —
Hyginus 142. 350. — Hyllus 172. — Hypermnestra 106. — Hyposcenium, Hyposcenien 270. 272. f. 285. ff. 294. —

Jago (Shakſp.) II. 196. — Jakob I. (v. Engl.) II. 168. 170. 175. 258. 344. — Jamben, reimlose 368. f. II. 360. 410. — Japhet von Armenien (Scarrons) II. 124. — Jason 165. —

Ida (Berg) 294. — Ideal 221. —

Jeanne d'Arc II. 292. 422. s. Jungfr. v. Orl. — Jedermann in seiner Laune (Ben Jons.) II. 333. 339. Jedermann außer seiner Laune (desf.) II. 339. — Jerusalem, Befreites (Tassos) 363. — Jery und Bätely (Goethes) II. 414. —

(Iffland) II. 425. ff. —

Ilias 11. Buch. 174. —

Indier, deren Schausp. 26. — Infelix prudentia oder D. Joh. Faustus II. 416. — Inigo Jones II. 321. — Intercolumnien 269. 318. 321. — Intrigue 118. II. 18. f. 34. f. 363. f. — Intriguen-Stück 226. ff. II. 395. f. — Inverneß II. 259. —

Jo 109. — Jocrisse, Verzweiflung des (Vaudeville) II. 141. — Jodelles Cleopatra und Dido II. 5. — Jodelle (Scarrons) II. 124. — Johann (vorshaksp. Drama) II. 310. — Johann, Kön. (Shaksp.) II. 276. ff. — Joh. v. Oesterreich II. 392. — Johnson II. 29. 184. 189. 192. f. 199. 220. — Jokaste 119. f. 125. 168. — Jolaus 172. — Jon s. Eurip. — Jones s. Inigo. — Jophon 128. 130. — Journée des dupes, la (v. Lemercier) II. 149. —

Iphigenie in Tauris 317. f. 322. s. Agamemnon, Euripides. — Iph. (Goethes) II. 414. 417. (Racines) II. 45. 86. —

Ironie 366. II. 198. ff. —

Irrungen, das Lustsp. der (Shaksp.) II. 214. f. —

Ismene s. Antigone. — Isokrates 167. 171. —

Italiäner, dramat. Talent 28. Drama 16te Vorl. —

Julius von Tarent (Leisewitzens) II. 410. 423. — Jungfrau v. Orleans (Schillers) II. 421. f. (Shaksp.) II. 292. s. Jeanne. — Juvenal II. 336. —

Irion (Eurip.) 140. —

Kampaspe (v. Lilly) II. 328. — Kant üb. d. Erhabene 76. — Kapaneus 172. — Karl I. (v. Engl.) II. 314. 355. — Karl II. (v. Engl.) II. 314. 356. ff. — Karl der Kühne v. Burgund II. 202. — Kaufmann von London II. 371. 406. — Kaufm. von Venedig (Shaksp.) II. 171. 219. 225...28. — Kassandra 141. s. Agamemnon. —

Kenner, der II. 142. — Kephisophon 129. s. Acharner, Frösche des Aristoph. —

Klassisch oder antik und Romantisch 1te Vorl. — Kleon 196. f. — Klingers Zwillinge II. 423. — Klotz 299. — Klytämnestra s. Agamemnon, Choephoren, Elektra. —

Knight of the burning pestle (Beaum. und Fletch.) II. 351. —

Köhler von Croydon s. Grim. — Kokalus s. Aristophanes. — Kolonos, Sophokles Geburtsort 114. — Komet II. 36. — Komische, das, 3te Vorl.; dessen Arten 228. ff. — Komische Oper s. Operette. — Komödie, die alte griech. 11te Vorl.; die mittlere? 188. 13te Vorl.; die neuere 178. f. 181. 218. ff. — Komus (Miltons) II. 341. — Konistra 275...78. — Kordax 270. — Korinth 308. — Kostum in künstler.

Hinsicht. II. 180. ff. — Kothurn 54. 64. — (Kotzebue, v.) 36. 133. II. 424. ff. 432. —
Kranke, der eingebildete (Molieres) II. 116. — Krates 187. — Kratinus 187. 207. f. 217. — Kreon 119...68. f. Antigone. — Kritik 4. —
Küster 278. — Kunstschulen, dramatische in Athen 129. —
Kyd II. 327. — Kyklope f. Euripides. —

Labdakiden 81. — Laberius 333. ff. — Labyrinth der Liebe II. 381. — Lacedämonier 171. 201. — Lälius 238. — Laharpe 47. II. 4. 74. 86. 94. 109. 127. f. 145. f. — Laius 120. II. 15. — Lankaster II. 274. — Lamachus f. Acharner. — Laokoon, Gruppe des 85. f. — Lateinische Sprache 330. — Lazzi II. 106. 414. —
Lear (Shakſp.) II. 201. 213. 259...63. 306. — Lee II. 361. — Legouvé II. 4. — Legrand II. 128. f. — Leisewitz f. Julius v. Tarent. — Lemercier II. 148. — Lenotre II. 61. — Lesage II. 140. — Lessing 142. 297. ff. 302. 350. II. 11. f. 55. f. 80. 92. 97. 100. 142. f. 145. 167. 191. 298. 308. 334. 371. 406...10. 413. 415. 425. 432. über Aristoteles 74. über Philoktet 128. — Letronne 299. 301. —
Licinius, der Mathematiker 269. — Liebesmüh, Verlorne (Shakſp.) II. 217. ff. — Lied 39., das spanische II. 388. — Lillo II. 371. — Lilly II. 311. 328. f. — Linguet II. 376. — Livius Andronicus 311. 336. f. —
Logeum 55. 266. 271. f. 274. 277. 285. 287. — Lohenstein II. 403. — Lokrin (Shakſp.?) 307. ff. — London, Schauspielhäuser das. II. 316. ff. London prodigal, the (Shakſp.?) 308. London f. Kaufmann. — Lope de Vega 19. II. 124. 176. 310. 377. 380...84. f. 392. — Louvois II. 88. — Lowin II. 324. —
Lucan 344. II. 49. 67. 78. 175. — Ludwig XIV. II. 7. 48. f. 63. 68. 70. f. 87. 105. f. 125. 131. 136. 150. 168. — Ludwig XV. II. 131. — Lügner, der (Corneilles) II. 124. — Lulli II. 137. — Lusignan und Nerestan (Voltaires) II. 50. — Lustigen Weiber von Windsor, die f. Windsor. — Lustigmacher 230. 244. — Lustspiel, das feinere 228. ff. französisches 22te Vorl.; in gereimten Versen II. 432. f. Komödie. — Luther II. 180. —
Lyrische Poesie 38. — Lysipp 89. — Lysistrata 274. f. Aristophanes. —

Macbeth (Shakſp.) II. 35. 195. 208. 213. 353...59. 263. 286. 299. 321. — Macchiavelli 359. 361. II. 77. 180. — Maffei II. 92. 50. 71. f. 99. f. — Mailand 367. — Maine, Herzogin v. II. 91. — Maintenon, Frau v. II. 69. 87. — Mairet II. 151. — Makaria 172. f. — Maler bei den Griechen 300. — Malerei 302. II. 33. 162. — Malone II. 208. 211. 313. — Mandragola (Macchiavellis) 391. — Mantegna 133. — Marathon (Aeschylus bei) 91. — Marforio f. Pasquino. — Maria Stuart (Schillers) II. 421. — Maria-

mne (Mairets) II. 151. — Marini 256. 265. — Marino II. 403. — Marionetten II. 140. — Marius (Otways) II. 361. — Marivaudage II. 112. — Marivaux II. 132. ff. — Marlow II. 311. 328. f. — Marston II. 330. — Martellianische Verse 370. — Mascarill II. 109. — Maschinenwerk des griech. Theat. 58. — Maske (Schauspielgattung) II. 208. f. Masquen. Maske (Gesichtsbed.) 54. 61. ff. 246. 333. II. 318. — Masquen II. 403. (Ben Jons.) II. 321. 335. 341. f. — Massinger II. 332. 343. f. 364. — Matos-Fragoso 384. — Matrone v. Ephesus II. 330. — Mauren II. 390. — Mazarin II. 136. —

Medea s. Euripides, Ovid, Seneca. — Melancholie als Wesen der nord. Poesie 15. — Melanie (Laharpes) II. 146. — Melodrama II. 147. f. — Menächmen (des Plautus) II. 214. — Menander 219. 222. 239. 243. 250. II. 110. — Menelaus 167. 173. — Menschenopfer 167. 173. — Mercier II. 142. 146. — Mercur, der galante (Boursaults) II. 126. — Meres, Geo. II. 305. — Merlins Geburt (Shaksp.?) II. 309. — Merope (Maffeis) 350. (Voltaires) II. 55. 92. — Messina, Braut v. (Schillers) II. 422. f. — Metastasio 18. 350...56. ff. 369. II. 137. — Metromanie, die (Pirons) II. 134. f. —

Michel Angelo 7. II. 354. — Milet, Einnahme von (des Phrynichus) 79. — Milton II. 167. 207. 253. 341. — Mimen 332. ff. 361. II. 126. f. Sophron. — Mimik (der Alten) 60. ff. (Engels) II. 411. — Minna von Barnhelm (Lessings) II. 407. f. — Misanthrop (Molieres) II. 116..120. f. 133. — Mithridat (Racines) II. 70. 85. f. — Mitschuldigen (Goethes) II. 414. — Mitte, die II. 12. —

Mnesilochus 202. —

Moliere 22te Vorl. s. auch 232. II. 63. f. 129. 132. f. 363. 365. — Molina II. 384. — Montague, Mrs. II. 165. — Montalban II. 384. — Montespan, Frau von, II. 87. f. — Moralitäten (und Mysterien) 27. 347. II. 401. — Moratin II. 398. — Moreto, Don Agustin II. 387. 399. — Morus, Th. II. 201. — Monodien 336. — Motte, de la II. 19. 142. — Mosis, die Bücher II. 194. —

Mucedorus (Shaksp.?) II. 309. f. — Müller, Adam II. 159. — Müller, Joh. II. 423. — Museo Borbonico 309. — Musikalische Stimmung 39. — Mustapha (Trauersp.) II. 327. —

Mykene 322. — Myrrha (Alfieris) 360. — Mysterien 347. II. 313. 400. f. Moralitäten. — Mythologie als Stoff der griech. Tragödie 78. ff.; die alte M. ist symbolisch 101. —

Nachahmung der Alten 8. — Nachspiele, französ. II. 428. — Nacht, tausend und eine, II. 19. — Nävius 337. — Nanine (Voltaires) II. 145. — *Ναός* 319. — Narrenfeste 333. — Nathan (Lessings) II. 409. f. — National-Theater II. 429. — Natürliche Sohn, der, (Diderots) II. 144. f. — Nausikaa 176. —

Neoptolemus 128. — Nero 334. 359. II. 49. 84. — Nestor II. 45. — Neuber, Frau II. 403. —

Nikomachus 361. — Nikomedes (Corneilles) II. 81. — Nina, Operette II. 140. — Niobe 85. f. 118. —
Numancia, die Zerst. v. (Cervantes) II. 379. ff. — Nürnberg II. 401. —

Octavia (Senecas) 343. — (des Alfieri) 359. —
Ode 39. — Odyssee 175. —
Oedipus 168. II. 15. — Mythus von ihm 118. f. — auf Kolonos 114. 272. — Corneilles II. 55. 91. — Voltaires II. 91. —
Okeaniden 109. — Okeanos 109. —
Oldcastle, Sir John, (Shaksp.?) II. 308. f. —
Omphale II. 267. —
Oper 370. II. 136. ff. — unpassend mit der alten Tragödie verglichen 67. f. — Opern s. Metastasio. — Opera buffa II. 139. 414. — Operette II. 139. f. 428. — Ophelia II. 350. — Opitz II. 402. f.
Orakel 256. — Orchestra 54. 264. ff. 269. 271. f. 274. 277. 279. 283. 285. 287. 305. 336. — Orchomenos 322. — Orest s. Choephoren, Elektra, Euripides. — O. Voltaires II. 92. ff. — Orestie 93. ff. 360. — Oroonoko (Southerns) II. 370. — Orpheus II. 161. — Ort und Zeit, Einheit ders. II. 10. ff. — Orthographien 304. —
Osker 331. 333. —
Othello (Shaksp.) II. 213. 238. 241. 244...47. Otho, (Corneilles) II. 55. — Otway II. 361. —
Ougein 26. —
Ovid 279. f. 291. 341. II. 166. — Ovids Heroiden 339. — Ovids Medea 339. —

Pacuvius 337. f. — Palämon und Arcites (Chaucers) II. 350. — Palästra 275. 277. — Palladio, s. g. antikes Theater zu Vicenza 51. 257. II. 39. f. — Pallas 90. 102. f. — Pallast als Ort der Handlung in griech. Dramen 304. 311. 315. — Palliata comoedia 335. — Pandarus II. 270. — Pantalon 364. — Pantomimen 337. — Parabase 137. 186. f. — Parascenien 265. ff. 276. f. 285. 290. — Parecido en la corte, el II. 399. — Paris 173. — Paris, Verklagung des (Shaksp.?) II. 309. — Parodie 180. f. — *Πάροδοι* 265. — Parolles II. 221. — Parrhasius 314. — Parthenon 304. 318. — *Παρθενῶνες* 326. — Pasquino und Marforio 322. — Pastor fido (Guarinis) 348. f. II. 352. — Patito 356. — Patricier 340. f. — Pausanias Beschr. der Malereien des Polygnotus 297. f. 314. — Pazzi, Verschwörung der 359. —
Pelopiden 81. — Penni, Franc. II. 349. — Pentelikos 271. — Pentheus 144. 170. — Percy II. 280. f. — Periakten 286. ff. 310. 311. ff. — Perikles 196. II. 171. P. u. Sophokles zugl. Feldherren 113. P. (Shaksp.?) 308. — Perser (Aeschylus) 107. — Perspective 297. ff. 302. — Perugino 133. — Peruse, Jean de la II. 5. — Petrarca II. 194. —

Pferde auf dem Theater II. 289. f. —

Phädra 141. des Euripides, s. d.; Ph. (Pradons) II. 87. Ph. (Racines) 44. 46. 56. 86. f. — Phädrus 240. — Phaon 249. — Phidias 89. f. — Philemon 144. 238. f. — Philipp s. Alfieri. — Philipp II. v. Spanien. II. 390 f. Ph. IV. v. Span. II. 387. f. — Philoktet (Sophokles) 126. ff. II. 146. s. Sophokl. — (Philologie) 253. ff. — Philoxenus 301. — Phönikerinnen s. Euripides. — Phormio (Terenz). II. 115. — Phrixus und Helle 309. — Phrynichus 79. 89. II. 144. —

Pièces à tiroir II. 126. — Pindar 253. 338. — Pindemonti, Giov. 368. — Piron II. 134. f. 140. — Pisa, Campo santo 299. — Pisthetärus 274. —

Plato 35. 56. 134. 176. 179. f. 187. 192. 201. 223. 278. II. 12. das Dramatische seiner Dialogen 21. f. — Platonius 62. 217. 246. f. — Plautus II. 110. ff. 214. f. Pl. Amphitruo, Gefangene, Menächmen 226. Plautus und Terenz als Vorbilder der neuen Lustspiele 18. als Nachbildner der Griechen 14. Vorl. — Pl. und Ter. 330. 335. 337. f. 361. 363. II. 106. f. — Plinius 268. 301. 339. 342. — Plutarch 179. II. 46. — Plutus s. Aristophanes. —

Poesie 5. 38. II. 11. — Poetisch und Theatralisch 30. — Poetik des Aristoteles II. 10. f. — Poetische Gerechtigkeit II. 35. — Polichinell II. 141. — Pollux, Julius 137. 191. 241. 247. 260. 264. 267. 273. 275. 284. 286. 288. f. 308. 310. ff. 324. 326. f. — Polybius 278. — Polydor 167. — Polyeukt II. 151. Pol. (Corneilles) II. 79. f. — Polygnotus 297. ff. (314.) — Polyklet 89. — Polymestor 141. 167. f. 173. — Polynikes 106. 168. — Polyrena 167. — Pompeji s. Alexanderschlacht; P. Wandgemälde 333. — Pompejus Tod (Corneilles) II. 78. — Pomponius 223. — Pope II. 167. 189. 209. 302. 304. 327. 369. — Porson 254. — Porta, Giambatt. 363. — Portrait im Lustspiel 222. — Porträtstatuen zweier Komiker 249. f. — Portugiesen, Dürftigkeit ihrer dramat. Litteratur 28. — Posidippus 250. — Posse 225. improvisierte, mit stehenden Masken 363. f. — Possenspiel 228. ff. — Possenreißer, herumziehende II. 403. — 403. — Pourceaugnac, Hr. v. (Molieres) II. 116. —

Pradon II. 46. 64. 87. — Prinzessin von Elis (Molieres) II. 63. — Proceßführer, die (Racines) II. 125. — Prometheus (Aeschyl.) 108. ff. s. Attius. — Pronaos 318. — Properz 341. — Propyläen 304. — Proscenium 55. 264. 268. 271. 277. 281. 285. f. 288. 290. ff. 295. 321. — Protagoras 201. — Proteus II. 415. — *Πρῶτον ξύλον* 267. 281. —

Pulcinell 333. — Pulpitum 55. — Puppenspiele II. 403. f. — Puritaner 314. 348. 355. f. — Puritanerin (Shakſp.) II. 308. —

Pylades 169. P. (Pantomime) 337. Pyl. s. Choephoren, Elektra. — *Πυλώματα* 324. —

Quinault II. 64. 136. ff. — Quintilian 62. 143. 336. 339. 343. —

Rabelais II. 108. — Racine 47. 132. 165. 170. 352. II. 4. 6. 7. 16. 17. 39. 46. 48. ff. 53. 56. 63. 68...70. 73. 83...89. 92. 125. 361. — R. Britannicus 359. — R. Phädra 345. — Rafael 7. 130. II. 326. 349. — Raoul sire de Crequy II. 140. — Räuber (Schillers). II. 419. —

Regnard II. 127. f. — R. Zerstreute II. 37. — Reim 369. — Religion 13. römische, griechische, 340. — Rembrand II. 244. —

Rhadamist s. Crebillon. — Rhesus s. Euripides. — Rhetorik des Aristoteles II. 11. — Rh. in Drama II. 53. —

Richard II. (Shaksp.) II. 194. 273. ff. 278...80. 325. — Richard III. (Shaksp.) II. 196. 273. ff. 294...99. 300. 304. 368. 419. — Richard Löwenherz II. 140. 278. — Richelieu II. 51. 63. 149. — Ritter des Aristophanes 327. — Ritter von der brennenden Mörserkeule (Beaumonts und Fletchers). II. 351. — Ritterbücher, heroische Geschichten ders. II. 181. — Ritterstücke II. 424. 427. — Ritterthum 14. —

Rodogune II. 67. — R. Corneilles II. 80. f. — R. Voltaires II. 55. 60. — Das Romantische 9. ff. II. 161. 432. — Romantisches Schauspiel 25te Vorl. II. 431. — Romanze, spanische, II. 388. f. — Romeo und Julie (Shaksp.) II. 208. 213. 225. 242...74. 361. — Römer, ihr Charakter 341. f. — R. als Dramatiker 18. — R., ihr Theater als Luxus 27. — Römerkriege der Deutschen II. 434. — Römische Schauspielkunst II. 156. — Ῥόπτρα 291. — Roscius 337. — Rosenplüt, Hans II. 401. — Rotrous Wenceslas II. 63. — Rousseau 10. 233. II. 121. 139. — Rowe II. 211. 368. — Roxas, Franc. de II. 124. 387. —

Ruhmredige, der, (Destouches) II. 132. 135. — Rührende Dramen II. 426. ff. —

Sacchi in Venedig 365. — H. Sachs II. 108. 401. — Sakuntala 26. — Salamis, Aeschylus bei, 91. — Sallust II. 96. 336. — Sancho von Arragon II. 63. — Sannio 333. — Sappho 248. — Sara Sampson (Lessings) II. 406. 408. — Sarto, Andrea del, II. 349. — Saturae 331. — Saturnalien 29. — Satyrisches Drama 83. 92. 174. f. S. Dramen des Achäus, Aeschylus und Sophokles 89. — Saul (Alfieris) 360. — Säulen 322. — Saynetes II. 376. 384 f. —

Scaliger 261. — Scapin II. 109. — Scapins Betrügereien (von Moliere) II. 115. f. — Scarron II. 117. 124. f. — Scaurus Theater 268. 342. — Scene. Wortbedeutung 263. f. — Scenenbilder 312. ff. — Scenengebäude 267. f. — Scenische Anordnung der griech. Schauspiele 253...328. — Scenographie 264. griechische 297. ff. — Schäferin, die treue (Beaum. und Fletcher) II. 352. — Schäfer-Opern II. 402. — Schäferspiele s. Gellert, Guarini, Tasso. — Schaubühne bei den Griechen 4te Vorl. — Schauspiel, als Unterhaltung. 22. Mangel desselben bei den Aegyptern, Arabern und Persern, sowie

im europäischen Mittelalter 25. Sch. bei den Südsee-Insulanern 25. bei den Indiern 26. bei den Chinesen 26. — s. Historisch, Romantisch, Rührend u. s. w. — Schauspieler, der, Beruf und Art, II. 428. ff. — italiän. 367. f. — Schauspielkunst der Griechen 4te Vorl. — Schauspielprobe, (Buckinghams) II. 360. — Schauplatz der franz. Dramas II. 51. des franz. Theaters II. 38. ff. — Scherz s. Ernst. — Schicksal 135. — Schiller. II. 54. (253). 406. 412. 419...24. 428. 432. f. — Schlaraffenland II. 128. — Schlegel, A. W., II. 164. 425. Comparaison des 2 Phèdres 132. üb. den Geist des Zeitalters II. 169. über Romeo und Julie. II. 186. 243. üb. das Verhältniß der sch. Kunst zur Natur II. 143. — Schlegel, Joh. El. II. 41. f. 405. — Schneiders Wörterbuch 278. — Scholiast des Euripides 134. 164. 174. — Scholiasten 260. f. — Schröder II. 348. 418. — Schule, engl. dram. Dichtersch. II. 314. f. — Schutzgenoßinnen (Aeschylus) 104. ff. — s. Euripides. — Schwänke (Goethes) II. 415. — Scipio, der ältere, 238. — Scuderi II. 75. — Romane der Mad. Sc. II. 49. —

Sedaine II. 139. — Sejanus (Ben Jonsons) II. 333. 336. f. — Selbstmord 125. — Semiramis (Crebillons) II. 100. (Voltaires) II. 37. 40. 54. 73. 100. — Seneca 164. f. 338. 343. ff. 359. 369. II. 5. 67. 87. 336. — Sentenzen des Publius Syrus 334. — Sertorius (Corneilles) II. 78. f. — Servius ad Virgil. 55. — Sevigné, Frau von, II. 68. — Sevilla, Barbier von II. 146. —

Sganarell II. 109. —

Shakspeare 11. 19. 26. 91. 94. 262. II. 7. 13. 21. 31. f. 35. 47. 60. 72. 94. 126. 147. 156. 159. 160. 163. 164...311. 315. ff. 322. ff. 329. f. 333. ff. 336. 339. 343. f. 348. ff. 353. 359. 362. f. 365. 368. 374. 393. 402. 407. 412. ff. 418. f. 421. f. 428. f. 434. — Anfang seiner Werke II. 307. — Bösewichter. II. 195. ff. — Bruder II. 324. f. — Jul. Cäsar II. 15. — Diction und Versbau II. 203. ff. — Ende gut Alles gut 362. — Heinrich V. 262. — Ironie. II 198. ff. — Leben II. 164. ff. — Lustspiele 28te u. 29te Vorl. — Menschenkenntniß II. 186. ff. — Pathos 191. ff. — Schauspiele aus der engl. Geschichte 31. Vorl. — Sommernachtstraum 266. — Sonette II. 174. ff. 305. 316. — Zweifelhafte Stücke II. 203. ff. —

Shirley II. 353. — Shylock II. 225. ff. —

Sieben, die gezähmte böse (Shaksp.) II. 213. 215. ff. — Sieben vor Thebe (Aeschylus) 106. f. — Sikinnis 270. — Silbenmaße der gr. Tragödie 69. — Sittenlehre der Alten 190. — Sittensprüche 233. —

Skulptur II. 32. f. 161. f. 180. f. griechische 249. —

Soffione 356. — Sokrates 139. 179. 189. 102. II. 109. in Aristophanes Wolken 203. — Solis, Antonio de II. 387. — Sommernachtstraum (Shaksp.) II. 208. 232...34. 325. 352. 402. — Sonett II. 208. — Sonette Shakspeares II. 174. ff. 305. 316. —

Sophokles 7te Vorl. — 11. 78. 88. f. 131. 135. 136. 141. 144.

145. 176. 205. 254. 324. 339. II. (15.) 21. 91. 155. 259. — Ajax II. 28. — Elektra 9te Vorl. — Laokoon 85. f. — Niobe 85. f. — Oedipus 311. 313. — Oedipus in Kolonos 313. — Philoktet 313. — Trachinierinnen II. 26. — Ueber Aeschylus 111. — Ueber Euripides 134. —
Sophonisbe s. Trissino. — Sophrons Mimen 223. — Southern II. 370. — Southampton, Graf von, II. 175. —
Spanier. Nationalcharakter II. 64. f. — Reichthum an Dramen 28. — Spanische Poesie, deren Reiz II. 65. — Schaubühne II. 321. f. Theater 35te Vorl. — als Vorbild des französischen II. 63. ff. — Sp. Tragödie, die (engl. Trauerspiel) II. 327. f. — Spectator, the, II. 368. — Spenser II. 209. 351. — Sphinx, deren Räthsel, 118. — Spieler, der (Regnards) II. 127. (Trauerspiel) II. 146. 371. — Sprache, englische, II. 203. f. —
Squenz, Peter (von Gryphius) II. 402. —
Staatsaufsicht über das Theater 34. f. — Stabträger 282. ff. — Statue 316. — Steele II. 367. f. — Steevens II. 303. 307. f. 310. — Stella (Goethes) II. 413. 425. — Stil der gemalten Architektur des griech. Theaters 315. ff. tragischer, des Aeschylus, Sophokles, Euripides, 89. — Stille Waßer sind tief (Schröders) II. 348. — Stoff der franz. Dramen 19te Vorl. — Strafbare Mutter, die (des Beaumarchais) II. 146. — Straße, Schauplatz im Lustspiel II. 104. — Sturm (Shaksp.) II. 208. 232...37. 321. — Stylobates 320. f.
Suard II. 4. — Suetonius 272. II. 336. — Suidas 270. 276. f. 283. — Sulzer 302. II. 377. —
Sykophant 244. — Symbolisch 101. — Symbolische Mythologie der Alten 101. — Syrus 333. —

Tacitus 359. II. 50. 336. — Talma II. 147. — Tancred (Voltaires) II. 50. 101. — Tanz 270. — Tartuffe (Molieres) II. 116. 118. 132. f. — Tasso 8. 369. II. 253. — Tassos Schäferspiele 348. ff. — Tassos gli intrichi d'amore 362. f. — Tasso (Göthes) II. 414. — Täuschung II. 24.
Tell, Schillers II. 423. f. — Tempel, griech. 315. ff. — Tempel, Ort der Handlung 304. 315. — Tempelruinen 316. — Tempelthür 321. — Terenz 226. II. 110. 115. f. Plautus. — Teufel, dummer (Ben Jonsons) II. 340. — Teukros 126. —
Thamyris 65. 115. — Theater 263. 264. f. 267. ff. 273. 280. 283. 289. — Th. Bau und Einrichtung 4te Vorl. — Th. in Athen erfunden und vervollk. 27. — Th., das dionysische 278. — Th., das römische 15te Vorl. — Th. des M. Scaurus 268. — Th. s. Scenische. — Theaterpolizei 282...84. — Theaterstücke, Länge der griech. 296. — Theatralisch und poetisch 30. — Thebe 308. 311. 313. — Th., Königshaus in, 324. — Themistokles 240. — Theobald II. 304. — Theophrast 239. — Theorie 3. — Theseus 81. 171 ff. — Thesmophorien 185. 198. 202. — Thespis-Karren 89. — Thoas

169. — Thomson II. 371. — die Thränen der Wittwe II. 330. — Thukydides und Sophokles gleichzeitig Feldherrn 113. — Thyest 157. — Thymele 60. 265. f. 272. f. 277. 283. 287. — Thymeliker 284. — *Θύραι μέσαυλοι* 325. — *Θύριον* 324. — *Θυρών* 324. —
Tieck über Shaksp. II. 168. — Timon von Athen (Shaksp.) II. 267. ff. — Timotheus 138. — Tiraboschi 107. — Tiresias 119. — Titanen 91. 101. f. — Titus Andronikus (Shaksp.) II. 304. ff. —
Togata comoedia 335. f. — Toledanerin, die muntere, II. 383. — Toro, die Zinnen von, II. 383. —
Trachinierinnen des Sophokles? 128. — Trachten II. 366. — Tragiker, griech. II. 46. — das Tragische 3te Vorl. 73. f. — Tragödie II. 12. 23. — Tr. im Gegensatz der Komödie 11te Vorl. — Tr. in Rom. 336. ff. deren Ideal 340 f. — Trallenser 269. — Trilogien 92. ff. II. 26. 275. — Trissinos Sophonisbe 347. ff. II. 5. — Triumph der Empfindsamkeit, (Goethes) II. 415. — Das Triumvirat (Voltaires). II. 96. f. — Troilus und Kressida (Shaksp.) II. 267. 269...71. — Trojanerinnen s. Euripides. — Trygäus 198. f. —
Tuilerien 306. — Turin 348. — el Tuzani de la Alpujarra II. 385.
Two noble kinsmen II. 248. —
Tynnichus 110. —

Ueberlästigen, die (Molieres) II. 126. — Uebersetzungen 44. —
Ujjayini als Sitz der indischen Schauspielkunst 26. —
Ulysses 125. 176. II. 45. —
Universalerbe, der, (Regnards) 127. —
Urson und Valentin 310. —

Valckenarr 254. — Valliere, Herzogin de la II. 49. — Vanbrugh II. 367. — Varro über Plautus 236. — Väter im Lustspiel 243. f. — Vaudeville II. 140. f. —
Venedig, das gerettete (Otways) II. 361. — Venus und Adonis (Shaksp.) II. 307. — Verbrechen der griech. Königsfamilien als Stoff der Tragödie 80. f. — der Verlorne Sohn (Voltaires) II. 145. — Verona, Amphitheater 281. — Verona, die beiden Edell. von (Shaksp.) II. 213. f. — Vers im Lustspiel 224. — Verso sciolto 368. ff. — Vertraute im Drama II. 59. — Vettern, zwei edle (Shaksp.?) II. 310. 348. —
Vicenza s. Palladio. — Viel Lärmen um nichts (Shaksp.) II. 219. 221. f. 225. — Virgil 7. 341. II. 304. — Virgils Georgika 296. — Virginia 362. 409. s. Accolti. — Virginia (Alfieris) 360. — Vitruvius 51. 256. 259. 260. 268. f. 271. f. 275. 279. 286. 290. f. 304. f. 307. f. 316. ff. 322. 326. —
Vögel (des Aristophanes) 274. 282. s. Aristophanes. — Volpone (Ben Jonsons) II. 340. — Voltaire 47. 179. 247. 346. 350. II. 4. 7. 8. 30. f. 34. 37. 39. f. 50. f. 53. f. 68. 70...73. 74. 79. 81. 86.

90. 91...102. 109. 145. 150. f. 165. 168. 414. — V. Heraklius II. 64. — V. Semiramis II. 37. — V. über das Trauerspiel 62. — Vondel II. 402. f. — Vorhang des griech. Theaters 59. — Voßens Aristophanes 210. —

Waise, die, (Otways) II. 361. — Wakefield, der Flurschütz von, II. 329. — Wallenstein (Schillers) II. 420. f. — Wamba, der König, (Lopes) II. 383. — Warburton II. 304. — Was ihr wollt, (Shaksp.) II. 178. 208. 231. f. — Watlingstreet, Wittwe von, (Shaksp.?) II. 308. —

Webster II. 330. — Weiße II. 405. — Weltkugel, Schauspielhaus in London II. 317. — Werther, (Goethes) II. 412. — Wespen s. Aristophanes. —

Wie es euch gefällt (Shaksp.) II. 179. 202. 228. ff. 325. — Wieland II. 27. — Winckelmann 85. 139. 316. — Gesch. der Kunst 45. f. — über Philoktet 128. — über Raphael 7. — Windsor, die Lust. W. v. (Shaksp.) II. 232. 283...85. 309. — Wintermärchen (Shaksp.) II. 237. ff. 304. — Witz, komischer II. 141. —

Wolf, F. A., Uebers. d. Wolken 210. — Wolken des Aristophanes 240. f. — a Woman kill'd with kindness (Heywoods) II. 330. f. — Wortspiel II. 193. ff. —

Wunderbare, das, II. 79. —

Wycherley II. 362. 367. —

Ξενῶνες 326. — Xerxes 91. —

Xuthus 164. —

York II. 274. — a Yorkshire tragedy (Shaksp.?) II. 308 f. — Young II. 371. —

Zaire (Voltaires) II. 50. 55. f. 72. 97. f. — Zanni 333. —

Zeit, Einheit der, 18. Vorl. — der Zerstreute (Regnards) II. 127. —

Zuccheri 132. —

Zwillinge, die s. Klinger. —

---

## Vergleichung dieser mit der vorigen Ausgabe.

| Dritte Ausgabe. | Zweite Ausgabe. |
|---|---|
| Band I. | Band I. |
| 1. Vorlesung. Seiten 1... 20.<br>2. — — 21... 37. | 1. Vorlesung. Seiten 3... 43. |
| 3. — — 38... 50. | 2. — — 44... 75. |
| 4. — — 51... 70.<br>5. — — 71... 87. | 3. — — 76...131. |
| 6. — — 88...111.<br>7. — — 112...130. | 4. — — 132...197. |
| 8. — — 131...146.<br>9. — — 147...162.<br>10. — — 163...177. | 5. — — 198...267. |
| 11. — — 178...191.<br>12. — — 192...208. | 6. — — 268...315. |
| Scene aus den Acharnern.<br>Seiten 209...215. | Scene aus den Acharnern.<br>Seiten 316...325. |
| 13. Vorlesung. — 216...234.<br>14. — — 235...250. | 7. Vorlesung. Seiten 326...378. |
| Ueber die scen. Anordn. des griech. Theaters.<br>Seiten 251...328. | fehlt. |
| | Band II. |
| 15. Vorlesung. — 329...345.<br>16. — — 346...371. | 8. Vorlesung. Seiten 3... 68. |

Band II.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 17. | Vorlesung. | Seiten. | 3... 22. | 9. Vorlesung. Seiten | 69...120. |
| 18. | — | — | 23... 42. | | |
| 19. | — | — | 43... 61. | | |
| 20. | — | — | 62... 82. | 10. — — | 121...223. |
| 21. | — | — | 83...102. | | |
| 22. | — | — | 103...123. | | |
| 23. | — | — | 124...135. | 11. — — | 224...301. |
| 24. | — | — | 136...153. | Band III. | |
| 25. | — | — | 154...172. | | |
| 26. | — | — | 173...190. | | |
| 27. | — | — | 191...210. | | |
| 28. | — | — | 211...230. | 12. Vorlesung. Seiten | 3...242. |
| 29. | — | — | 231...252. | | |
| 30. | — | | 253...271. | | |
| 31. | — | — | 272...311. | | |
| 32. | — | — | 312...332. | | |
| 33. | — | — | 333...354. | 13. — — | 243...337. |
| 34. | — | — | 355...374. | | |
| 35. | — | — | 375...399. | 14. — — | 338...377. |
| 36. | — | — | 400...418. | 15. — — | 378...431. |
| 37. | — | — | 419...434. | | |

---

Die Druckfehler dieser Ausgabe sind, soviel man bis jetzt bemerkt hat, der Art, daß sie den geneigten Leser nicht stören werden, weshalb eine genaue Angabe derselben überflüßig erscheint.

---

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schlegel, August Wilhelm <<von>>,

August Wilhelm von Schlegel's sämmtliche Werke

Bd.: 6

Leipzig 1846

Opp. 657 m-6

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10605450-0